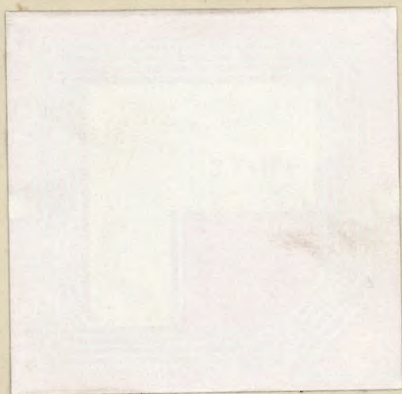
BELGISCHE KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

VON HENRI HYMANS



Geschichte der modernen Kunst

VI

Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts

Geschichte der modernen Kunst

VI

Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts

Belgische Kunst
des 19. Jahrhunderts

Von

Henri Hymans

Mit 200 Abbildungen



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1906

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Vorwort.

Das vorliegende Werk kann kaum mehr als eine Skizze sein. In großen Umrissen legt es den unstetigen Weg dar, den die Kunst in Belgien während des verflossenen Jahrhunderts zurückgelegt hat. Der Verfasser hat sich außer mit den Werken selbst soviel als möglich mit den Umständen befaßt, die bei ihrer Entstehung mitgewirkt haben. Von diesem Gesichtspunkte aus wird seine Arbeit, wie er hofft, eine Quelle von besonderem Interesse auch für den Leser sein, der schon aus anderen Werken mehr oder weniger eingehende Kenntnis der Schöpfungen der modernen belgischen Schule erlangt hat. Besonders sind die die belgische Kunst behandelnden wichtigen Teile der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts von Professor Dr. Max Schmid anzuführen (Leipzig, E. A. Seemann. I. Band. 1904).

Das oftmals erwähnte Wort eines holländischen Staatsmannes „Die Kunst ist keine Regierungssache" hat in Belgien nicht den geringsten Widerhall gefunden. Im Gegenteil zeigen sich behördliche Einwirkungen mit Bestimmtheit, wenn auch nicht immer mit Glück. Sie haben aber doch nicht hingereicht, die unabhängige Schöpfung zu vernichten. Sodann aber war es auch wichtig, sowohl seines eigenen Wertes halber, als auch in seinen Folgen den Kampf und endlichen Sieg Vieler zu verzeichnen, die der Verfasser persönlich gekannt hat und deren ausdauernde Anstrengungen auf dem Wege des Fortschritts er verfolgen konnte.

Er kann die Feder nicht aus der Hand legen, ohne dem Verleger dieser Arbeit seinen Dank auszusprechen. Seinem freundlichen Entgegenkommen sowie demjenigen zahlreicher Künstler und Kunstfreunde ist die überreiche Illustrierung zu verdanken, die zweifellos den Hauptreiz des Werkes ausmacht. Auch Herrn Dr. A. Warburg in Hamburg gebührt herzlichster Dank für seine Mitarbeit bei der Durchsicht des deutschen Textes.

Brüssel, im Februar 1906.

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der Abbildungen



Abb. 1. Léonard Defrance: Episode aus der Aufhebung der Klöster in Lüttich.
Gotha, Herzogliches Museum. (Zu Seite 9.)

Das neunzehnte Jahrhundert ist in der Geschichte der vlämischen Kunst bis zu einem gewissen Grade eine vom früheren Kunstschaffen unabhängige Periode, und wenn wir auch im Verlauf dieser Studie die vererbten Zusammenhänge gebührend hervorheben müssen, so waren es doch sicher die spontanen Mächte der Gegenwart, die das Ideal neu belebten, den Horizont erweiterten und das Gepräge der Schule von Grund aus änderten. Und das ist nicht überraschend; ist doch Belgien durch seine geographische Lage und mehr noch durch die politischen und sozialen Bedingungen, die aus dem Zwang der Staatsverträge erwuchsen, durchaus nicht sicher vor fremden Einflüssen, die auch andere Länder erfahren haben. Seine Kunst trägt deutlich die Spuren von sehr nahen Beziehungen zu einem großen Teile des kontinentalen Europas.

Wenn man aber alle diese Umstände, unter denen das verflossene Jahrhundert begann, in Betracht zieht, so erscheint einem geradezu wunderbar, daß trotzdem eine wirkliche belgische Schule entstehen konnte, deren Entwickelungsstufen man nur richtig beurteilen kann, wenn man jede vorgefaßte Meinung, jedes Vorurteil schweigen heißt.

Wenn auch die Kunst an keine Grenze gebunden ist, so kann sie sich doch nicht den Einwirkungen von Zeit und Ort entziehen. Uns überraschen heute

Begeisterungsausbrüche, deren Aufrichtigkeit dennoch außer Zweifel ist, und denen eben jene Nachwirkung folgte, aus der der Fortschritt erwuchs; und immerhin ist übermäßig gespendetes Lob fruchtbarer als systematische Unterschätzung; die Zeit gleicht später doch das eine mit dem andern aus.

In Belgien scheinen die Meinungsverschiedenheiten mit einer durch die Kleinheit des Gebietes noch gesteigerten Heftigkeit aufeinander zu prallen. Das Lob erklingt ohne Vorbehalt, der Tadel ohne Mäßigung. Weniger als anderswo geht durch das Schaffen ein einheitlicher Zug. Wie in dem Italien der Renaissancezeit, wie in Holland im 17. Jahrhundert scheint hier jede Stadt von einiger Bedeutung ein kleines Kunstzentrum für sich zu bilden; das muß man bedenken, wenn man die Schule als ein einheitliches Ganzes beurteilen will. Es kommen hier nur ihre hauptsächlichsten Vertreter in Betracht, die mehr noch durch Autorität als durch eigenes Wirken weniger auf den flüchtigen Geschmack des Publikums als auf den Fortschritt in der Kunstentwickelung einwirkten.

Welche Zukunft auch der Schule beschieden sein mag, sie hat im Laufe des vergangenen Jahrhunderts nicht nur eine bemerkenswerte Wirksamkeit entfaltet, sondern auch in Europa Wichtigkeit erlangt; das ist durch Namen bezeugt, die jedem geläufig sind, der an dem gegenwärtigen Geistesleben teilnimmt. Die, denen einst die Aufgabe zufallen wird, die Geschichte der belgischen Kunst des 20. Jahrhunderts zu schreiben, werden dann alles das abwägen müssen, was unter dem Einfluß der Strömungen, die unsere Generationen beherrschten, erreicht worden ist. Uns aber, die wir den Anteil des Landes an der allgemeinen Bewegung der Künste im 19. Jahrhundert festzustellen haben, darf die Vergangenheit nicht ohne Größe, die Zukunft nicht ohne Verheißung erscheinen.

Man wird sehen, von welcher Wichtigkeit für den Fortschritt die Befreiung des Künstlers von veralteten Regeln war, die falsch aufgefaßt, falsch angewandt und hauptsächlich falsch beurteilt wurden. Wohl wurde die neue Freiheit für ihn zuerst die Quelle häufiger Irrtümer, aber sie hat sicher auch mitgewirkt bei der Entstehung von Werken, würdig neben denen von Meistern genannt zu werden, deren Ruhm schon Jahrhunderte überdauert.

Selbst wenn man im übrigen geneigt sein sollte, die moderne Entwickelung nicht für einen Fortschritt zu halten, so müßte man sich doch überzeugen, daß es gerade unter den am meisten geschätzten Vertretern der heutigen belgischen Schule eine ganze Anzahl gibt, die mit Recht als Bahnbrecher einer Bewegung bezeichnet werden, denen man anfangs den Vorwurf machte, daß sie auf dem Altar der Wahrheit jedes Streben nach dem Schönen und dem Edlen zu opfern bereit wären.

Jedenfalls ist es für uns eine aufrichtige Freude, zu beobachten, wie im Interessenkreise unseres Volkes und in der Kultur der Intellektuellen der Kunst ein immer bedeutsamerer Platz eingeräumt wird.



Abb. 2. Rue de la Loi, Brüssel. (Zu Seite 7.)

Belgien unter österreichischer Herrschaft. — Karl von Lothringen; ein kunstfreundlicher Fürst. — Befreiung der Kunst von der Vormundschaft des Handwerks. — André Lens; Guill. Jos. Herreyns, Hofmaler des Königs von Schweden; P. J. Verhaegen. — P. J. Lion, Hofmaler der Kaiserin. — Bildhauerei: P. Verschaffelt, Scheemackers, Nollekens, Tassaert, van Poucke, Godecharle. — Baukunst: Guimard, Zinner, L. J. Montoyer, Laurent Benoit Dewez. — Die ersten Kunstausstellungen: Antwerpen 1789, Gent 1792. — A. B. de Quertenmont. — Eroberung durch Frankreich. — Belgien seiner Kunstschätze beraubt. — Die Gründung von Lokalmuseen. — Die Kunst in Lüttich. — Léonard Defrance. — Die Antwerpener Akademie. — Französische Einflüsse. — Jos. Benoit Suvée. — Mathieu van Brée und seine ersten Erfolge. — Paris. — Der erste Konsul und seine Gemahlin in Belgien. — Die Gesellschaft für Malerei und Bildhauerei in Brüssel.

Die furchtbare Erschütterung, die am Ende des 18. Jahrhunderts so mächtig an den Einrichtungen des alten Frankreichs rüttelte, fand in den belgischen Provinzen einen starken Widerhall.

Die französischen Kriegsscharen fegten alsbald auf ihrem Durchzuge mit der österreichischen Herrschaft einen erheblichen Teil der Erbschaft früherer Jahrhunderte hinweg. Die von nun an französischen und republikanischen Provinzen, sowohl die vlämischen als die wallonischen, einschließlich des Fürstentums Lüttich, sollten fortan Paris als Hauptstadt haben.

In den Gewohnheiten wie im ganzen sozialen Leben mußte die Aenderung im Regime sich notwendigerweise stark fühlbar machen.

Die österreichischen Niederlande hatten nicht wenig zum Glanze der Monarchie beigetragen. Unter der langen friedlichen Regierung Karls von Lothringen, des Schwagers und Statthalters Maria Theresias, hatte die Regsamkeit der Belgier Gelegenheit gefunden, sich auf vielen Gebieten zu betätigen.

Brüssel war im Jahre 1772 der Sitz einer heute noch bestehenden Kaiserlich-Königlichen Akademie der Wissenschaft und Literatur geworden, und bald darauf erschien, auf Anregung des Statthalters der Kaiserin, eine kaiserliche Verordnung, die die Künste der Jurisdiktion der Zünfte entzog.

Infolge dieser Verfügung hörte die Ausübung der Kunst in dem ganzen Gebiet der Niederlande auf, den Adel zu entehren. Allerdings kam diese Maßregel sehr spät, wenn man bedenkt, daß Ludwig XIV. bereits im Jahre 1650 ein Edikt gleichen Inhalts erlassen hatte, als Edikt von Saint Jean de Luz bekannt.

In Belgien mußte diese Maßregel jedoch auf heftigen Widerstand stoßen. Sie verletzte alte Gewohnheiten und rief alte Vorurteile wach. Schon am 19. Dezember 1770 hatte Karl von Lothringen in einem Schreiben an den Rat von Brabant sein Programm formuliert. „Da die Malerei, die Bildhauerei, die Gravierkunst, die Baukunst, diese interessanten Künste, deren Vorteile für die Länder, wo sie blühen, allgemein bekannt, in diesen Provinzen sehr in Verfall geraten sind," — so sagte der Statthalter — „haben wir gemeint, daß der Versuch, sie zu neuem Leben zu erwecken, wohl unserer Aufmerksamkeit wert sei. Zu diesem Zwecke haben wir die Akademien dieses Landes unter unseren besonderen Schutz gestellt, und wir haben alle unsere Sorgen darauf verwandt, sie durch Verordnungen zu heben, die geeignet sind, den Wetteifer unter den Schülern zu wecken, ihren Geschmack zu bilden und sie allmählich auf jene hohe Stufe der Vollkommenheit zu bringen, die man früher so viele große, aus der vlämischen Schule hervorgegangene Meister erreichen sah. Die Akademie von Antwerpen fängt bereits an, sich aus jenem Zustande der Erstarrung zu erheben, in dem sie während so vieler Jahre geschmachtet hatte."



Abb. 3. A. Lens: Bacchusopfer. Brüssel, Kgl. Museum.
Nach einer Photographie von Ch. Uttenelle, Brüssel.

Solche verdienstlichen Absichten mußten, wie wir bereits bemerkten, sich an dem Geist der hergebrachten Routine stoßen. Die Zünfte legten in dem Bestreben, ihnen entgegen zu wirken, einen Eifer an den Tag, der einer besseren Sache würdig gewesen wäre. Kein einziger Künstler hatte, nach ihrer Aussage, je unter dem durch die Statuten der Körperschaft auferlegten Zwang gelitten. Die Künste freigeben, das hieße nichts weniger, als die Hilfsquellen der Zünfte erheblich schmälern und durch Vernichtung der Meisterrechte den Fortschritt lähmen.

Die berühmten Namen von

Rubens, van Dyck und Teniers wurden als Beweis für die These der Verteidiger des Privilegiums angerufen. Jeder Neuerungsversuch wurde als eine Beschimpfung des ruhmreichen Andenkens der großen Gründer der vlämischen Schule hingestellt.

Karl von Lothringen sah im ganzen die Dinge von einem höheren und weiteren Standpunkte aus, als die von ihm Regierten. „Die Erstarrung" der Akademie von Antwerpen lag klar auf der Hand und war im übrigen auch zur Genüge bekannt. Der dortige Unterricht, der auf Routine beruhte, konnte vielleicht Praktiker von einiger Gewandtheit bilden, aber keine Künstler.

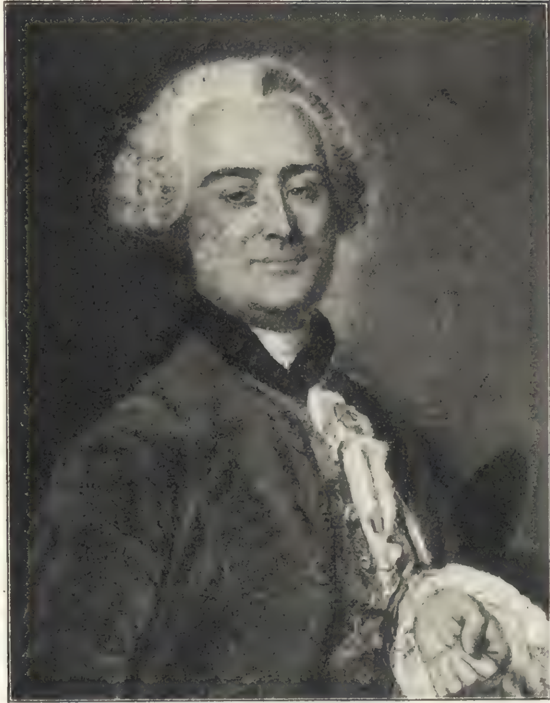


Abb. 4. P. J. Lion: Porträt.
Besitz des Herrn Ritters de Wouters d'Oplinter, Brüssel.

André Lens (Abb. 3) mochte immerhin in den Augen seiner Mitbürger als der erste Maler Europas gelten, Guill. Jos. Herreyns, in welchem der letzte Abglanz der Traditionen Rubens' erlischt, den Titel „Hofmaler des Königs von Schweden" führen; auch P. J. Verhaegen mochte ungestört die Gunst der Kaiserin-Witwe genießen — was hieß das für die Nachwelt? Die kaiserliche Verordnung vom Monat März 1773 blieb im großen und ganzen ohne merklichen Einfluß auf den Fortschritt der Kunst in den belgischen Provinzen. Sie hatte nur zur Folge, daß der Unterricht in die Hände der öffentlichen Behörden überging.

Die durch Karl von Lothringen den Akademien gegebene Anregung, seine Gunstbezeugungen für die preisgekrönten Schüler brachten mit geringen Kosten Berühmtheitsaspiranten hervor.

Nach der Meinung der Künstler war der Niedergang der Kunst einzig und allein die Folge des Mangels an Aufträgen für Kirchen und Kapellen, die seit dem 17. Jahrhundert mit derartigem überreichlich ausgestattet waren. Es blieb also nichts weiter übrig, als die Hände in den Schoß zu legen. Und da es diesen Vertretern der Kunst andererseits an Gelegenheit fehlte, ihre Werke auszustellen, war ihre Lage sehr mißlich. Die Landschaft, die Sittenbilder, die den Kollegen in Holland so viel Gelegenheit zu Meisterwerken geboten hatten, gehörten in ihren Augen einer niedereren Gattung an, und auch inbezug auf das Porträt, bei dem alle Zeit eine mit Wahrheitsliebe gepaarte Technik Wunderwerke entstehen ließ, hatten die Belgier bereits seit langem das Monopol anderen überlassen.

Das Zepter, das van Dycks Händen entglitten war, hatten die Engländer aufgehoben.



Abb. 5. B. P. Ommeganck: Landschaft. Brüssel, Kgl. Museum.

Wußte man das auch nur in Belgien? Niemand dachte jedenfalls daran, es ihnen streitig zu machen.

Der Porträtmaler P. J. Lion (1729—1819, Abb. 4), der aus Dinant gebürtig war, hatte vorübergehende Erfolge jenseits der Meerenge. Später, als Hofmaler der Kaiserin und Josephs II., wohnte er hauptsächlich in Wien und kehrte nur nach seinem Vaterlande zurück, um kurz darauf, fast unbekannt, zu sterben.

Wenn auch zu allen Zeiten die Stimmung der Menge in Belgien die Malerei bevorzugte, so sieht doch auch die Plastik auf eine nicht ruhmlose Vergangenheit zurück. Da sich zu monumentalen Werken im Lande kaum Gelegenheit bot, war die Skulptur eifrig in der Ausschmückung religiöser Bauten tätig. Daher sind Mausoleen für Prälaten in den Kathedralen häufig bemerkenswerte Schöpfungen.

Die belgischen Bildhauer tun sich jedoch hauptsächlich im Auslande hervor.

In Italien, Deutschland, Frankreich und England findet man die Schöpfungen eines P. Verschaffelt, eines Scheemackers, eines Nollekens, eines Tassaert und eines van Poucke; schon dadurch ragen also diese Werke hervor, und es wäre sicher ungerecht, wollte man nicht van Poucke aus Dixmude und Godecharle aus Brüssel auf eine höhere Stufe stellen, als die Maler jener Zeit. Wir werden Godecharle noch bei der Arbeit sehen; es war ihm beschieden, nachdem er den Fall der

österreichischen Herrschaft miterlebt hatte, die ganze französische Periode Belgiens zu überleben; er sah die Regierung der Nassauer kommen und vergehen und wohnte endlich als Achtzigjähriger der Thronbesteigung des belgischen Monarchen bei.

Die wenigen während des 18. Jahrhunderts in Belgien errichteten monumentalen Werke tragen einen stark ausgesprochenen ausländischen Charakter. Ein französischer Architekt, Guimard, entwarf die Pläne für viele Bauten der Umgebung des Brüsseler Parkes, die ein österreichischer Architekt, Zinner, ausarbeitete (Abb. 2). Andere beigeordnete Künstler, die von Karl von Lothringen mit dem Bau seines zum Teil noch vorhandenen Palastes beauftragt wurden, waren aus Wien gekommen.

Unter den Inländern traten zwei Männer von großem Talent hervor: Louis Joseph Montoyer, der 1800 in Wien starb, und Laurent Benoit Dewez, gestorben 1812. Dieser letztere hatte seine Ausbildung in Neapel unter Vanvitelli erhalten.

Wir wollen nicht behaupten, daß die Entwürfe dieser Meister sich durch die Freiheit ihres nationalen Gepräges auszeichnen. Vor allem tragen sie den Stempel ihrer Zeit und lassen den österreichischen Einfluß erkennen: ein Stil Louis XV. ohne Anmut, ein Stil Louis XVI. ohne Leichtigkeit. Kurz nach dem Tode Karls von Lothringen stürzte alles, was dieser Fürst mit so viel lobenswertem Eifer aufzubauen gesucht hatte, zusammen. Die österreichische Monarchie, die mit der Person Josephs II. in Verfall geriet, nahm infolge der Brabanter Revolution erst kurz vor der französischen Eroberung wieder Besitz von ihren alten Staaten. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß man sich in diesem Moment nicht besonders mit Kunst beschäftigen konnte.

Albert von Sachsen-Teschen, der Gemahl Maria Christinens, der General-Statthalterin der Niederlande, war ein aufgeklärter Kunstfreund. Die wertvolle Albertina, eine Sammlung, die zum großen Teil in Belgien zusammengebracht wurde, beweist dies zur Genüge. Verschiedene Künstler, zu denen auch Lens gehörte, wurden zu einem Wettbewerb um die Dekoration des Schoeneberger Schlosses (gegenwärtig Schloß Laeken) berufen. Wie man versicherte, soll der Fürst selbst dessen Architekt gewesen sein. Der Augenblick war allerdings sehr ungünstig.



Abb. 6. J. B. Suvée: Der heilige Sebastian. Brügge, Museum.

Es verdient indessen hervorgehoben zu werden, daß im Laufe der Jahre 1789 und 1792, und zwar ohne irgendwelche offizielle Beteiligung, die ersten Ausstellungen stattfanden. Sie waren von der in Antwerpen heute noch florierenden Société d'Encouragement des Beaux Arts und der Genter Akademie veranlaßt. Mit einigen wenigen Ausnahmen sind die Namen der damaligen Teilnehmer unbedeutend. Man kann sich darauf beschränken, in erstgenannter Stadt den Maler B. P. Ommeganck (Abb. 5) und in letztgenannter den Bildhauer Ch. van Poucke und den aus Brügge gebürtigen Maler J. B. Suvée (Abb. 6) zu nennen. Der Salon von Gent umfaßte sogar Rahmen mit Siegelabdrücken!

Unter den Ausstellern war ein Gegenstand zum Wettbewerb ausgeschrieben worden. Acht Maler und vier Bildhauer, die heute so ziemlich ganz vergessen sind, entsprachen der Aufforderung. Die Preisverteilung ging unter stattlichem Schaugepränge vor sich. Die Kutschen des Oberamtmannes, der Schöffen und des Bischofs begleiteten die Preisgekrönten, denen berittene Pauker und Trompeter vorangingen, durch die Hauptstraßen der Stadt, wobei alle Glocken geläutet wurden. Weniger als sechs Monate nach dieser ersten Ausstellung kam der Tag von Jemappes, der die bestehende Ordnung der Dinge über den Haufen warf.

Eine der ersten Folgen war die Wiedereröffnung der Schelde, die seit dem Vertrag von Münster für die Schiffahrt geschlossen war. Ein Dekret der Nationalversammlung genügte zur Ausführung einer Maßregel, an der die liberalen Absichten Josephs II. gescheitert waren.

Die französische Herrschaft konnte sich bei einem Volke, für das das Wort „Freiheit" bisher stets als unzertrennbar vom Worte „Privilegium" erschienen war, nicht ohne Schwierigkeiten befestigen. Das hatte die Brabanter Revolution nur zu deutlich gezeigt. Henri van der Noot, ihr Tribun, der nach London geflüchtet war, ging sogar so weit, zu behaupten, daß die Eröffnung der Schelde eine Gefahr für Belgien bedeute.

Es wäre zwecklos, über die Kunst dieser Zeit zu reden. Ein einziger Künstler von gewisser Bedeutung hatte sich während dieser unruhigen Zeit hervorgetan: A. B. de Quertenmont, der Schöpfer einer Sammlung von Bildnissen, betitelt „Recueil des portraits de Nos Seigneurs les Etats de Brabant", welche 1790 erschien (Abb. 7). Er war geschickt als Zeichner und verstand die Kunst, seinen Modellen zierliche Blumengewinde zu spenden, wenn man nach der Dedikation seiner Arbeit urteilen darf.

„Die Nachwelt, die von Euren Taten für sie weiß, und die mit uns die Früchte Eures Mutes und Eifers für das allgemeine Wohl genießt, wird uns den Vorteil neiden, Euch persönlich gekannt zu haben, und sich mit Wonne an den Zügen zu erfreuen wünschen, die die gnadenlose Zeit vernichtet haben würde, wenn ihr die Kunst nicht Halt geböte."

Dies ist offenbar ein Abglanz von der volltönenden Beredsamkeit, die in Paris sehr im Schwange war.

Das alte Fürstentum Lüttich bildete ein Künstlerzentrum, das keineswegs zu unterschätzen ist. Seit dem Jahre 1779 organisierte die heute noch blühende „Société libre d'Emulation" in ihren Sälen unter dem Schutze des Fürst-Bischofs

jährliche Ausstellungen. Die durch den Lütticher Pinsel und Meißel entstandenen Werke heben sich vorteilhaft gegen diejenigen ab, die zur selben Zeit durch die Künstler der vlämischen Städte hervorgebracht wurden. Nic. Henri Fassin (1728—1811) und Léonard Defrance (1735 bis 1805) sind unabhängig von vielen anderen der Aufmerksamkeit der Wißbegierigen unbedingt würdig. Die Herzogliche Galerie in Gotha zeigt uns ein von Defrance bezeichnetes und die Jahreszahl 1782 tragendes, in jeder Beziehung beachtenswertes Werk, eine Episode aus der Aufhebung der Klöster zu Lüttich im Jahre 1789 (Abb. 1)*). Andere Gemälde von demselben Maler im Museum seines Geburtsorts lassen ihren Urheber als einen Maler von wirklichem Verdienst erkennen.



Abb. 7. A. B. de Quertenmont: Porträt Heinrich van der Noots. Originalzeichnung.

Es war für alle die neu eroberten Provinzen eine unvermutete und betrübende Tatsache, sich zugunsten des Louvre der Blume ihres künstlerischen Erbteils beraubt zu sehen. Der reiche Schmuck der Rathäuser, Kirchen, Körperschaftsgebäude und Wohltätigkeitseinrichtungen wanderte nach der Eroberung aus, um die in Paris angehäuften Schätze zu vermehren.

Die Künstler waren allerdings gut daran: es schien, als ob sie nun aus dem Volke schaffen könnten. Aber leider waren die Körperschaften aufgelöst und der Kultus abgeschafft!

Und dennoch sollte das Verschwinden der Meisterwerke, „die allzulange durch den Anblick der Knechtschaft besudelt waren", Anlaß zum Entstehen einer ausgesprochenen Bewegung zugunsten der Kunst geben. Die Kommissäre der Republik hatten ihre Aufgabe mit Fleiß und nicht ohne Geschick vollbracht. Man kann sagen, daß nur wenige Wertgegenstände ihren Händen entwischten. Der Rest von Kunstwerken zweiten Ranges, aber darum noch nicht immer ohne Interesse, bildete in den Hauptorten der Provinzen den Kern der Museen, die durch die Ortsbehörden errichtet wurden. Von der löblichen, aber gerade nach dem Verschwinden der besten Kunstwerke etwas sonderbaren Einsicht ergriffen, daß „man den Geschmack und das Genie der Jungen entwickeln müsse", riefen die Ortsbehörden sachverständige Männer an, um den Grundstock zu den neuen Provinzialsammlungen zu legen.

Die Akademie von Antwerpen war geschlossen. Eine Gruppe von Künstlern, deren bekanntester B. P. Ommeganck war, tat ihr Möglichstes, um sie wieder zu

*) Dieses interessante Bild darf nicht mit einem anderen vom selben Urheber verwechselt werden, das von Guttenberg gestochen worden ist. Wir wissen nicht, wo sich dieses letztere befindet. Ein drittes ist in Privatbesitz in Lüttich.

beleben. Die Maler wurden von dem Kommissar des Direktoriums, dem Bürger Dargonne, der selbst Künstler war, wacker unterstützt, wobei ihm eine infolge eines langen Aufenthaltes in Belgien erwachsene Vertrautheit mit den örtlichen Angelegenheiten zugute kam. „Nur das französische Volk", schrieb Dargonne an den Minister, „kann eine Akademie, die viele große Männer hervorgebracht hat, deren Werke als Vorbilder für die ersten Maler Europas gedient haben, in ihrem vollen Glanze wiederherstellen. Auf Grund des Eroberungsrechtes hat es ihre Meisterwerke weggeholt; es ist aber zu gerecht und zu großmütig, um es nicht den Nachfolgern zu erleichtern, neue zu schaffen, die weit davon entfernt, niedrige Eifersucht zu erregen zwischen den Malern der beiden Nationen, die fortan nur eine einzige bilden sollen, vielmehr jene erhabene Regung, jenen wertvollen Wetteifer unterhalten können, die allein imstande sind, den Künstler auf die Stufe der Vollkommenheit zu bringen, die die Kunst erreichen kann". Am 29. Prairial IV (17. Juni 1796) wurde die Akademie wieder eröffnet.

Von Lüttich aus schrieb der Präfekt Desmousseaux ungefähr in gleicher Weise an den Minister. „Die Fähigkeit der Lütticher für die Kunst", sagte der hohe Beamte, „ist allgemein bekannt. Unter einer Regierung, die vollständig den öffentlichen Unterricht vernachlässigte und außerstande war, auch nur die geringste Förderung zu leisten, pflegten sie die Musik und die Malerei mit jener Leidenschaft, die ein Vorzeichen großer Erfolge ist. Heute machen sich junge Künstler bemerklich; sie versprechen den großen Meistern gleichzukommen, die sie sich zu Vorbildern genommen haben".

Alsbald wurde in Gent der zweite Salon de Peinture eröffnet. Diesmal wurden die Künstler eingeladen, sich an einem Wettkampf zu beteiligen, der (ein Zeichen der Zeit) eine Episode aus „der Heldengeschichte Griechenlands", Oedipus in Colonos, als Thema hatte. Seit jener Zeit, wo Lens es erleben mußte, daß die Akademie von Antwerpen seinen Vorschlag, dem Studium der Antiken einen größeren Platz einzuräumen, bekämpfte, hatten sich eben diese Ansichten geändert. Winckelmann und Raphael Mengs waren in Belgien nicht unbekannt. Im Jahre 1776 hatte Lens selbst ein Buch über das Kostüm der Völker im Altertum herausgegeben, jene Quelle, aus der Talma seine sichersten Anhalte über antike Kostüme schöpfte. Noch ehe Frankreich Belgien tatsächlich unterwarf, hatte es ihm schon im Reiche des Geschmacks seine Gesetze aufgezwungen.

Viele Belgier, namentlich Bildhauer, erhielten in den Pariser Ateliers den letzten Schliff. Mehrere suchten sogar in Paris selbst ihren Erfolg. Suvée gehörte seit dem Jahre 1780 der Akademie an; die jungen Vlamländer träumten davon, in seine Fußtapfen zu treten. Einer von ihnen, Mattheus van Brée, ein Antwerpener von niederer Herkunft, durch einige an der Akademie seines Geburtsorts errungene Auszeichnungen ermutigt, setzte, mehr mit Ehrgeiz als mit Glücksgütern gesegnet, seine Studien in der Hauptstadt fort. Als Lehrling Vincents milderte er die strenge Lehre Davids durch ein deutliches Streben nach Anmut und eine gewisse Freiheit in der Pinselführung. Im Jahre 1797 bewarb er sich mit um den Rompreis, den damals Guérin davon trug. Sein Name bekam dadurch einigen Klang. Man gab sich Mühe, in diesem neuen französischen Bürger



Abb. 8. M. van Brée: Einzug Napoleons in Antwerpen am 18. Juli 1803. Versailles.
Nach dem Stich J. J. van den Berghs.

einen Abkömmling der Koloristen seines Landes anzukündigen. Als mittelmäßiger Maler, aber vollkommener Höfling widmete van Brée nach dem 18. Brumaire seinen Pinsel der Verherrlichung des ersten Konsuls.

Ein zweiter Rubens, wollte er seine jungen Kräfte an einer allegorischen Darstellung zum Ruhm des Retters des französischen Staats versuchen. Bonaparte am Meeresufer betrachtet, auf die Weltkugel gestützt, den Horizont, wo England, von düsteren Wolken umgeben, erscheint. Am Himmel sieht man die Parzen; Atropos, die am meisten Gefürchtete, schläft, während Lachesis Tage des Ruhmes spinnt. Mit diesem Bild begann das Glück des jungen Antwerpeners, da es, der Kaiserin Josephine überreicht, dem Maler zahlreiche Aufträge einbrachte.

Im Monat Juli 1803 besuchte der damals schon allgemein Napoleon der Große genannte erste Konsul in Begleitung seiner Gattin Belgien. Die Städte wetteiferten darin, ihm zuzujauchzen. Der Empfang in Brüssel war so feurig, daß der erste Konsul seinen Besuch über die im Programm festgesetzte Zeitdauer hinaus verlängerte. Der Einzug in Antwerpen auf der Schelde gestaltete sich imposant; van Brée wurde beauftragt, die Erinnerung daran in einem Gemälde festzuhalten, das noch heute in Versailles bewahrt wird (Abb. 8). Als jedoch die Festtage vorbei waren, verfielen die Städte wieder in ihren Marasmus; dennoch jedoch übte dieses Zusammenströmen von Volk und seine vorübergehende Begegnung mit dem Helden des Tages auf die Kunst eine gewisse Wirkung aus. Antwerpen konnte ihm nur die Reste früheren künstlerischen Glanzes zeigen. Es wollte aber dennoch seinem guten Rufe Ehre machen. Brüssel hatte der Bürgerin Bonaparte eine herrliche Spitzenrobe dargeboten; Antwerpen verehrte ihr feierlichst ein Gemälde von Bal-



Abb. 9. L. Godecharle: Caritas. Brüssel, Königl. Museum.

thasar P. Ommeganck: es war eine Landschaft aus der Umgegend von Spa. Der Bürgermeister sprach über die aufgeklärte Förderung, die der erste Konsul der Kunst angedeihen lasse, was für Antwerpen nur teilweise der Wahrheit entsprach, da das Dekret vom 14. Fructidor VIII diese Stadt von der Verleihung eines Museums ausgeschlossen hatte.

Brüssel dagegen als einzige belgische Stadt, der diese Gunst gewährt war, glaubte einen Versuch machen zu müssen, die Kunst aus ihrem allzu langen Schlafe aufzurütteln. Man entschloß sich, im Museum selbst eine Ausstellung zeitgenössischer Werke der Malerei, der Bildhauerkunst, der Baukunst und der Gravierkunst zu veranstalten.

Diese Ausstellung, sagt das Vorwort im Katalog, wird sich jedes Jahr wiederholen, und zwar am zweiten Thermidor, „dem unvergeßlichen Tage der Ankunft des ersten Konsuls in Brüssel. Seinem Wohlwollen verdankt die Gemeinde ein Museum. Möchten die Vorbilder, die er dem Wetteifer der Künstler darbietet, der Erwartung dessen entsprechen, der sich um ihren Ruhm und ihre Erfolge bemüht hat".

Der von der „Gesellschaft für Malerei und Bildhauerei zu Brüssel" eingerichtete Salon zählte etwa 20 Teilnehmer, die durch 47 Einsendungen vertreten waren. Der Raumumfang der Werke ist nicht verzeichnet; dafür lassen die Kommentare, die häufig die Titel begleiten, Zweifel an dem Werte von manchen dieser Werke aufkommen.

Die Ausstellung wiederholte sich nie.

Unter den Ausstellern befanden sich der Maler P. J. C. François und der Bildhauer Godecharle. François, der 1759 zu Namur geboren wurde, hatte seine erste Lehre in Charleroi erhalten, wo ein gewisser de Blocq aus Antwerpen Unterricht erteilte. An der Akademie dieser letzteren Stadt wurde der junge Maler der Lieblingsschüler von Lens, dessen Vater aus Namur gebürtig war. Er lag nacheinander in Frankreich, Deutschland und Italien seinem Studium ob. François' Werke, die in zahlreichen Kirchen und Museen verbreitet sind, lassen ihren Urheber als einen Meister von ziemlich engem Gesichtskreis erkennen. Trotzdem hatte er bedeutenden Einfluß. Während seiner außerordentlich langen Laufbahn — sie endete 1851 — konnte er seine ehemaligen Schüler die höchste Stufe der belgischen Schule erklimmen sehen. Navez, Madou und Decaisne hatten sein Atelier passiert.

Godecharle verdient als eine der herrschenden Persönlichkeiten der belgischen Kunst am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts angesehen zu werden. Mit einem Jahrgeld von Karl von Lothringen und Friedrich dem Großen ausgestattet, erhielt er hintereinander den Titel eines Hofbildhauers von Maria Christina und von Albert von Sachsen-Teschen, von Napoleon und von Wilhelm I. der Niederlande. Wenn man ihn auch bei seiner reichen Produktion nicht unter die großen Meister rechnen kann, so besaß er doch Eigenschaften, die unter den belgischen Bildhauern ziemlich selten waren.

Das große Bildwerk, mit dem er das Giebelfeld des Gebäudes schmückte, das für die Sitzungen des Rats von Brabant errichtet wurde, bleibt eine wirklich verdienstliche Arbeit. Es war ihm beschieden, sie nach einem Zeitraum von 40 Jahren zu wiederholen. Das erstemal durch Feuer zerstört, erhielt sie ihren ursprünglichen Platz wieder, um jetzt unter belgischer Regierung den Palast des Parlaments zu schmücken.

Einzelne oft beachtenswerte Figuren, Büsten von ernster und wohl durchgeführter Auffassung, berechtigen dazu, Godecharle unter die guten Meister jener Zeit zu rechnen. Seine Büste des ersten Konsuls (Abb. 10) ist nicht nur hervorragend ausgeführt, sondern sogar in großem Stile gehalten, eine Seltenheit bei den damaligen Vlamländern, die solchen Mangel nicht durch technische Geschicklichkeit zu ersetzen wußten.



Abb. 10. L. Godecharle: Bonaparte. Brüssel, Königl. Museum.



Abb. 11. T. J. Suys: Treibhäuser im Botanischen Garten zu Brüssel. (Zu Seite 2.)

Das Kaisertum. — Die Antwerpener Akademie wird Staatseinrichtung (August 1804). — Davids Grundsätze werden vorherrschend. — Erfolge seiner belgischen Schüler. Odevaere erhält den Grand Prix für Malerei; Gregorius malt Napoleon; P. J. van Hanselaere wird Hofmaler des Königs von Neapel. — Die Bildhauer J. Rob. Calloigne, H. J. Ruxthiel, J. L. van Geel, J. B. de Bay. — Der Architekt T. J. Suys erhält in Frankreich den Rompreis. — Der Brüsseler Salon 1811. — Verherrlichung Napoleons durch die Gesellschaft für Kunst in Gent. — Ende der französischen Herrschaft. — Das Königreich der Niederlande. — Der König protegiert die Künstler. — David in Belgien. — Die Antwerpener Akademie unter van Brée. — Bedeutende Werke der Baukunst: Roelandt, Universität in Gent; Ch. van der Straeten, Palais des Prinzen von Oranien; Nic. Roget, Industriepalast; Damesme, Théâtre de la Monnaie; Rudds Arbeiten in Brügge. — Rudes Aufenthalt in Belgien. — Davids Tod. — Seine früheren Schüler. — Tätigkeit Navez'. — Die Ausstellung 1830. — Die „Barrikaden der Kunst".

Van Brée sah sich seit seiner Rückkehr auf der Höhe des Triumphes. Als am 19. Thermidor XII (7. August 1804) ein Dekret die Neubildung der Akademie von Antwerpen gebot, wurde ihm mit Herreyns als Direktor der damals sehr wichtige Lehrkursus der Antike anvertraut. Nach einigen Seiten des Lobes von Viertz, seinem früheren Schüler, zu urteilen, scheinen seine Fähigkeiten als Lehrer bedeutend gewesen zu sein. Die von da an unter dem Schutze der öffentlichen Gewalt stehende Akademie bildete sich allmählich zu einer Macht aus. Neben Herreyns und van Brée erteilte auch B. P. Ommeganck Unterricht, sowie andere, deren Namen keinen Widerhall finden. Immerhin verdient die Tatsache, daß der Staat einen Beitrag leistete und dem Direktor eine Wohnung gewährte, Erwähnung. Außer der Huldigung, die hiermit der Vergangenheit der Schule gespendet wurde, lag darin auch ein Beweis von Fürsorge um ihr Wohlergehen, was bei einer zentralisierenden Regierung überraschend ist.

Zur selben Zeit, wo van Brée, als Anerkennung seiner gewissermaßen offiziellen Erfolge, einen Lehrstuhl in der Akademie seines Geburtsortes erhielt, wurde ein Schüler Davids, der Brügger Jos. Désiré Odevaere, mit dem Lorbeer als Sieger des großen Wettkampfes in der Malerei gekrönt.

Die „Annalen" von Landon haben lobende Worte für sein Bild Der Tod Phocions, wozu ihn Davids Tod des Sokrates, vielleicht ohne sein Wollen, aber doch stark inspiriert hatte. Einem anderen Schüler Davids, dem Brügger Alb. J. F. Gregorius, war im Jahre 1802 die Ehre vorbehalten, das Bild Napoleons zu malen.

Jos. Paelinck (Abb. 12), geboren im Jahre 1781 in Oostakker bei Gent und ebenfalls ein Schüler des Malers der „Horatier", wurde alsbald erster Lehrer an der Akademie zu Gent, und der junge Cels aus Lierre bereitete sich, nachdem er Unterricht bei Suvée genommen hatte, durch einen langen Aufenthalt in Italien darauf vor, in den Niederlanden seinem Namen Geltung zu verschaffen. Als Direktor der Akademie zu Tournai war er berufen, die ersten Schritte Gallaits auf seiner Künstlerlaufbahn zu lenken.



Abb. 12. Jos. Paelinck: Auffindung des Kreuzes. Gent, Michaelikirche.

Zum Schlusse erwähnen wir noch den aus Gent gebürtigen P. J. van Hanselaere, 1809 Davids Schüler, der später Hofmaler des Königs von Neapel wurde. Im Museum zu Gent sieht man von ihm ein ganz hervorragendes Porträt.

Alles in allem war das vlämische Belgien ebenso wie das wallonische in bezug auf Kunst nur ein Teil Frankreichs. Diskrediert war der junge Mann, dessen Ausbildung seinen Abschluß nicht in dem Atelier eines berühmten Pariser Meisters fand. Den weniger vom Schicksal begünstigten gewährten die Gemeindebehörden Reiseunterstützungen dazu. Uebrigens wurden sie dafür belohnt: Viermal innerhalb acht Jahren zwischen 1804 und 1812 fiel der Rompreis Belgiern zu, und zwar dem Maler Odevaere und dem Bildhauer J. R. Calloigne, beide aus Brügge, dem Bildhauer Henri Joseph Rurthiel aus Stavelot, einem Schüler Houdons, und endlich dem Architekten T. J. Suys aus Ostende. Schließlich nennen wir noch den Mechelner J. L. van Geel (1787—1852), der als Bildhauer 1814 den zweiten Rompreis davon trug. Die Salons von Gent erlangten große Wichtigkeit. Ihre Ausstellungen fanden alle zwei Jahre statt und waren das Stelldichein der Künstler aus den verschiedenen Städten des Landes.

Der Wettkampf um die vorgeschriebene Aufgabe war den Malern, den Bildhauern und den Architekten des Kaiserreiches offen. Die Preise wurden den Künstlern, „die durch ihr Talent den Ruhm der belgischen Schule hochhalten", zuerkannt.

Die Liste der Preisgekrönten zeigt, daß für viele die Erlangung des Preises der Ausgangspunkt einer fruchtbaren Laufbahn war.

In Brüssel wurde im Monat November 1811 der erste „Salon du Concours" von der Gesellschaft für die bildenden Künste eröffnet. Die Presse erwähnt in bezug darauf, daß der Geschmack für die Erzeugnisse der bildenden Künste und namentlich für die der Malerei so allgemein geworden sein, daß sich wie durch ein Wunder eine Sammlung zu ihrer Förderung bildete.

In bezug auf die Qualität wurde der Salon freilich als mittelmäßig erachtet. „Wenn man von Professor Herreyns absieht, haben die vornehmsten vlämischen Künstler seit langer Zeit die Spuren ihrer großen Vorgänger Rubens, van Dyck, Jordaens usw. verlassen. Sie alle befassen sich nur noch mit dem idealen Teil der Kunst und mit der Nachahmung der Antike. Kalt abgezirkelte Kompositionen, wie etruskische Vasen, und reizlose Farbe ohne Effekt und Wahrheit sind an Stelle der Kompositionen voll Feuer und Geist, des wahren und kräftigen Kolorits und des zauberischen Helldunkels getreten, die die Werke der berühmten Männer der glänzenden vlämischen Schule so hervorragend auszeichneten." So drückte sich ein maßgebender Beurteiler, F. X. de Burtin, aus.

Der einzige Ehrgeiz der jungen Belgier war, den Spuren Davids zu folgen. Die große Leinwand von van Brée, D i e j u n g e n A t h e n e r u n d A t h e n e r i n n e n, d i e d u r c h d a s L o s b e s t i m m t s i n d, d e m M i n o t a u r u s g e o p f e r t z u w e r d e n (Abb. 13), war wie ein Werk von Lethière, aber ohne dessen Eleganz der Form und Korrektheit der Zeichnung. Und der Maler vergißt in seiner erläuternden Broschüre nicht einige Zeilen zum Lobe des Kaisers einzufügen, „vor dessen glänzenden Lorbeeren alle, mit denen je das Altertum seine Helden gekrönt hat, verbleichen und in Vergessenheit sinken." Die Hauptaufgabe der Kunst war offenbar, um die Gunst des Herrschers zu werben.

Die Aufgabe des Wettbewerbes der Gesellschaft für Kunst in Gent für 1810 ist typisch. „Die Unsterblichkeit, aus der Hand der Bildnerei die Büste seiner Majestät des Kaisers Napoleon nehmend, um sie in ihrem Tempel zwischen die berühmtesten Helden des Altertums und der Neuzeit einzureihen."

Im Jahre 1811 wurde nach van Brées Vorschlag eine Vereinbarung zwischen Antwerpen, Brüssel und Gent getroffen, um die Ausstellungen abwechselnd in einer von diesen drei Städten stattfinden zu lassen. „So genießen wir sogar mitten im Kriege in unseren glücklichen Gegenden die Segnungen des Friedens", schreibt inbezug darauf eine Zeitung aus jener Zeit.

Wenn die belgischen Künstler sich darin gefielen, das Lob der kaiserlichen Regierung zu singen, so zeigte diese sich ihrerseits ihnen gegenüber mit Gunstbeweisen zurückhaltend. Unter diesem Gesichtspunkt übten die Ereignisse von 1815 nur indirekten Einfluß auf ihre Lage aus. Der aus den Verhandlungen des Wiener Kongresses hervorgegangene neue Staat hatte Brüssel und den Haag zu Hauptstädten und wechselnden Sitzen der Staatsgewalt.



Abb. 13. M. van Brée: Die jungen Athener, die durch das Los bestimmt sind, dem Minotaurus geopfert zu werden. Brüssel, Königl. Museum.

Wie während der hundert Tage Belgien Ludwig XVIII. als Zufluchtsort gedient hatte, so wurde es auch das Asyl der Flüchtlinge der Restauration. Der Park von Brüssel, „dieser alte Tröster der Verbannten", wie ein Schriftsteller sagte, sah unter seinem Schatten die gefallenen Größen zusammenströmen. Sieyès, Cambacérès, David, Mad. Tallien waren dort stete Gäste. Dem Schöpfer der Sabinerinnen wurde Belgien, wie er selbst gern sagte, eine zweite Heimat. Seine früheren Schüler Odevaere, Paelinck, van Hanselaere, Navez waren hier die Apostel seines Evangeliums geworden, und die jungen Künstler wetteiferten, sich um seine Fahne zu scharen.

Die Akademien waren eigentlich nur Zweiganstalten seines Ateliers. Nicht nur in Frankreich sollte sich „die Kniescheibe der Atriden in der Bauernhofe fühlbar machen", wie der malerische Ausdruck Charlets lautet. Der angehende Maler war zu einem langen Aufenthalt verpflichtet, der dem Studium der Zeichnung gewidmet war.

Außer in Antwerpen führte keine öffentliche Schule den Malunterricht auf ihrem Lehrplan. In Brüssel stellte die Gemeindebehörde David einen Saal im Rathaus zur Verfügung, um seine zweite Leinwand der „Salbung Napoleons" auszuführen, und Gent ließ ihm zu Ehren eine goldene Medaille prägen. Zeitgenossen haben uns erzählt, daß im Théâtre de la Monnaie, das er häufig besuchte, sein



Abb. 14. N. Roget: Industriepalast, jetzt Königl. Bibliothek, Brüssel.
Nach einem Lichtdruck von Nels, Brüssel.

Sperrsitz eifersüchtig respektiert wurde. Von allen Seiten erhoben sich Proteste, wenn irgend ein Unerfahrener ihn einnehmen wollte. Im Jahre 1817 schrieb der Meister aus Brüssel an Gros, daß er noch nie so glücklich gewesen sei. „Ich arbeite, als wäre ich erst dreißig Jahre alt“. Aus einem anderen Schreiben stammen die Worte: „Wollte ich nicht der Farbe an den Kragen! Und nun muß ich mich selbst damit befassen; aber es ist zu spät. Wenn ich das Glück gehabt hätte, früher in diesem Land zu leben, dann wäre ich, glaube ich, Kolorist geworden. Dieses Land drängt einen dazu; alles, was einen umgibt, hat einen so wunderbaren Ton; und sogar die, die unsere Kunst ausüben, ohne große Maler zu sein, haben hierzulande ein Kolorit, wie es die Herren Franzosen nicht im Entferntesten besitzen.“

Dies Geständnis verdient Beachtung. Unter dem Einfluß seines neuen Aufenthaltes kam der Meister dazu, seinen Exklusivismus in gewissem Grade zu mäßigen. Die Griechen und Römer herrschten nicht mehr unumschränkt.

Seit der Wiederherstellung des Gottesdienstes hatten viele Belgier für ihre Werke Platz in den Kirchen gefunden, und die Ruhmestage der nationalen Geschichte bildeten für Andere Anlaß zu verschiedenartigen Werken. Im übrigen tat auch der König das Seine, sie zu ermuntern, auf dem einmal beschrittenen Wege fortzuschreiten. Er bestellte bei Odevaere die Verbindung von Utrecht, die Episode der Verwundung des Prinzen von Oranien bei Waterloo, die Schlacht bei Nieuport, wo Moritz von Nassau die Spanier überwunden hatte. Bei van Brée bestellte er die Aufopferungstat des Bürgermeisters von Leiden während der Belagerung im Jahre 1574, ein Gemälde von zwanzig zu fünfzehn Fuß, das aber nur einen geringen Begriff von des Malers Fähigkeiten gibt. Dennoch hatte er ernsten Einfluß auf den Gang der vlämischen Schule.

Wiertz hebt mit bewegten Worten die Erinnerung an seinen Aufenthalt in der Akademie von Antwerpen hervor. „Für die Akademie von Antwerpen war", sagte er, „um 1824 eine wunderbare Zeit, als der gute alte Herreyns Direktor und van Brée, der damals in seiner vollen Kraft und Gesundheit stand, die Seele von allem war. Wenn die alte vlämische Schule eine der schönsten Palmen in der Malerei errungen hat, so kann sie sich zugleich rühmen, zu unserer Zeit die erste Akademie der Welt besessen zu haben. . . . Diesen großen, sinnreichen Kompaß und Führer im Gebiet der schönen Künste hatte ein einziger Kopf geträumt und ein einziger Wille hatte ihn ins Leben gerufen. Van Brée war das Licht, der Sonnenstrahl, der in jedes dieser Herzen voll Kraft und Zukunftshoffnung seinen Teil des heiligen Feuers goß. „Wer die Akademie von damals nicht gesehen hat, der weiß nicht, was die Geisteskraft eines einzigen Mannes über tausend andere Geister vermag."

In der Baukunst und Plastik konnte Holland dem Nachbarlande Belgien nicht den Vorrang streitig machen, wenn auch der König sich bemühte, die Künste zum Glanze seiner Regierung beitragen zu lassen. Die Stiftung des Wettkampfes um den Rompreis im Jahre 1817 sollte das Streben der jungen Künstler anfeuern. Bei denen, die man „Meister" nannte, wurden Büsten von berühmten Männern und historische Gemälde bestellt. Die jährlichen Ausstellungen gestatteten



Abb. 15. M. van Brée: Der Tod des Rubens. Antwerpen, Museum.

der Menge, den durchmessenen Weg zu prüfen oder zum mindesten die eingeschlagene Richtung zu erkennen. Wie man sieht, waren die politischen Ereignisse nicht ohne Einfluß auf den Gang der schönen Künste geblieben. Die Kirchen hatten größtenteils ihren Verlust an Reichtümern wieder ersetzt. Ihr Anblick bildete Künstler, deren Einfluß bald herrschend werden sollte. Wenn auch David erlebte, daß im Salon von 1820 seine Schüler den größten Teil der Auszeichnungen errangen, Paelinck, Fräulein Fremiet — später Frau Rude —, Henri Decaisne für historische Bilder, Michel Stapleaux für Porträts, und Geirnaert und Dony, die unter Paelinck und Odevaere studiert hatten, sogar für Kriegsbilder, so lebte der Meister doch lange genug, um auch zu sehen, wie die Menge ihr Lob für Werke vergeudete, die in Paris wahrscheinlich nur Geringschätzung hervorgerufen hätten. Als er Paul Noël zum Erfolg, den er im Salon von 1821 mit dem Markt von Amsterdam erzielte, beglückwünschte, gab er dem jungen Maler öffentlich — quantum mutatus! — den Bruderkuß.



Abb. 16. J. R. Calloigne: Venus auf der Muschel. Brügge, Museum.

Weit mehr als Holland genoß Belgien in bezug auf Kunst die Vorteile der neuen Existenzbedingungen, die sich aus der Vereinigung mit den nördlichen Provinzen ergaben. Seit dem Jahre 1818 arbeitete Louis Roelandt, der an der Akademie zu Gent ausgebildet worden war, an den Bauplänen für die Universität, die im Jahre 1842*) Burckhardt noch als das schönste Universitätsgebäude Europas bezeichnete. Roelandt war in Paris der Mitarbeiter von Percier und Fontaine gewesen, deren Einfluß sich in seinen Werken deutlich fühlbar macht. Zur selben Zeit errichtete der königliche Architekt Ch. van der Straeten den Pavillon von Tervueren, den die Nation dem Prinzen von Oranien widmete. Rude hielt sich damals in Brüssel auf; er schmückte den Ballsaal mit wunderbaren Flachreliefs aus dem Leben des Achilles, ganz zu schweigen von einer Anzahl anderer Bildhauerarbeiten in verschiedenen anderen Sälen des Gebäudes. Im Jahre 1823 entwarf van der Straeten die Pläne zum Palast des Prinzen von Oranien, jetzigem Akademiepalast, einem etwas ausdruckslosen, aber majestätischen Gebäude, an dessen innerer Ausstattung Rude noch mitarbeitete.

Suys aus Ostende, der auf Kosten der französischen Regierung in Rom studiert hatte und wie Roelandt ein Schüler von Percier gewesen war, nahm teil an den Arbeiten zur Verschönerung der Hauptstadt. Er errichtete die „Porte Guillaume", einen Triumphbogen, dessen Vernichtung 1838 ein reiner Akt des Vandalismus war.

*) Die Kunstwerke der belgischen Städte.

Suys schuf auch die Treibhäuser des Botanischen Gartens (Abb. 11), ein architektonisches Ganzes, das jeder kennen dürfte, der Brüssel besucht hat.

Endlich noch ein Wort über den Industriepalast, die jetzige Königliche Bibliothek (Abb. 14), die wenige Monate vor dem Sturz des Herrschers von ihm eingeweiht wurde. Diese ganze große Schöpfung, die nur geringe Aenderungen erfuhr, rührt von dem Architekten Nicolas Roget her. Die Gemäldegalerie, das Théâtre de la Monnaie, entworfen von dem Franzosen Damesme und im Jahre 1819 eingeweiht, nicht zu reden von den verschiedenen Privatgebäuden, die in Brüssel



Abb. 17. J. B. de Bay: Büste Cambronnes. Mecheln, Museum.

und in der Provinz entstanden, bezeugen die Baulust einer Periode, die als Vorläufer einer wichtigen Phase der belgischen Schule der Aufmerksamkeit des Geschichtsschreibers wohl wert ist.

In der Architektur war ebenso wie in den anderen Künsten der klassische Stil in der Mode. Ein Rückgriff auf die Ueberlieferungen des Mittelalters oder der Renaissance wäre wohl möglich, aber ohne nachhaltige Wirkung gewesen. Man weiß, zu welchen Geschmacklosigkeiten die Anwendung des gotischen Stils Anlaß gab; und was eine etwaige Nachahmung des 17. Jahrhunderts anbetrifft, so genügt es, an den „Tod des Rubens“ von van Brée zu erinnern (Museum zu Antwerpen; Abb. 15), eines der unglücklichsten Werke, die jemals ein belgischer Pinsel gemalt hat. Unter den Gotikern verdient der Architekt J. B. Rudd aus Brügge

ein besonderes Lob. Er ehrte die monumentale Vergangenheit seiner wunderbaren Geburtsstadt und wußte derselben mehr als ein berühmtes Monument zu erhalten, vor allem durch die Wiederherstellung des großartigen Kamins des Vryen (Cheminée du Franc) im Justizpalast in Brügge.

Viel mehr als die Maler taten sich die Bildhauer unter der holländischen Regierung hervor. Der Brügger Jean Robert Calloigne, preisgekrönt im großen Wettbewerb zu Paris, trug den Titel „Königlicher Bildhauer". Ein früherer Schüler Chaudets, wurde er der Schöpfer einer Figur, die, durch Abgüsse verbreitet, allgemein bekannt wurde, nämlich die Venus auf der Muschel („Vénus à la coquille", Abb. 16).



Abb. 18. M. Kessels, Grabfigur. Brüssel, Königl. Museum.

Jean Louis van Geel aus Mecheln, ein Schüler Davids und Schöpfer des Löwen von Waterloo, trug den Titel „Bildhauer des Prinzen von Oranien". Es befinden sich von ihm beachtenswerte Porträtbüsten im Museum zu Brüssel. Ihm und Rude fielen die meisten Arbeiten im Lande zu. In die Stadt Mecheln gehört J. B. de Bay (Abb. 17) durch seine Geburt und erste Ausbildung, während er sein ganzes übriges Leben in Frankreich zubrachte, wie das des Mathieu Kessels (Abb. 18 u. 19) aus Maastricht sich hauptsächlich in Rom abspielte. Kessels verdient unter die hervorragendsten Bildhauer seiner Zeit gerechnet zu werden. Seine Werke zeichnen sich sowohl durch erhabene Auffassung, wie durch Größe des Stils aus. Als Schüler und Mitarbeiter Thorwaldsens soll er die Flachreliefs Tag und Nacht ausgeführt haben, und sein Diskuswerfer, Eigentum des Herzogs von Devonshire, verdient nicht nur als das Hauptwerk seines Schaffens angesehen zu werden, sondern gilt auch als eine der

wertvollsten Arbeiten jener Zeit. Kessels starb in Rom im Jahre 1836, im Alter von kaum 51 Jahren. Er war eben zum Professor der Bildhauerei an der Akademie von Brüssel ernannt worden. Seine Werke bilden den Kern des staatlichen Skulpturenmuseums.

Der in den letzten Tagen des Jahres 1825 erfolgte Tod Davids wurde von ganz Belgien als ein nationaler Trauerfall angesehen. Eine Subskription zur Errichtung eines Grabmales für den großen Verbannten wurde veranstaltet und Odevaere nahm in beredten Worten für die Belgier die Ehre in Anspruch, die sterbliche Hülle des berühmten Malers behalten zu dürfen. „Infolge bürgerlicher Zwietracht", sagt sein Manifest, „verschied Dante als Verbannter, und das Jahrhundert, das ihn hatte sterben sehen, war noch nicht zu Ende, als Florenz, freilich vergebens, seine irdischen Reste zurückforderte, auf die Ravenna, seine letzte Zuflucht, noch heute stolz ist. So falle denn Brüssel die Ehre zu, die Ueberreste Davids zu bewahren. Und wenn eines Tages ein neuer Medici die teure Asche wieder begehrt, dann wird man ihm antworten, wie dies der Senat von Spoleto Lorenzo de Medici gegenüber tat, als dieser die Ehre beanspruchte, Lippi ein Monument in Florenz zu errichten: „Wir sind stolz darauf, das Grab Davids zeigen zu können, der seine letzten Lebensjahre in unserer Mitte verbrachte und unsere Künstler auf der Bahn des Talentes leitete." So hoch und aufrichtig die Verehrung sein mochte, mit der ihn seine früheren Schüler zu umgeben liebten, das Publikum wie sie selbst sahen in ihm vornehmlich den Ahnen, den Mann, durch den Frankreich sich zu einer bisher ungekannten Höhe aufgeschwungen hatte und dessen Pinsel den Glanz des Kaiserreiches unsterblich gemacht hatte. Auf Frankreich wirkte sein Verschwinden, weit vom vaterländischen Boden entfernt, gerade wie der Tod Napoleons selbst, wie eine Apotheose.



Abb. 19. M. Kessels: Szene aus der Sündflut. Brüssel, Königl. Museum.

Wie wir gesehen haben, hatten die meist hervorragenden Meister Belgiens seine Schule durchgemacht; sie liebten es, dies zu bekennen, und es hinderte sie durchaus nicht, mit gewissem Wohlgefallen auf die Vergangenheit ihrer eigenen Nation zu blicken, die von ihren eigenen Meistern verherrlicht wurde, deren Verehrung unter der Jugend zu fördern ihre Aufgabe war.

André Lens, dem man gern den Beinamen „Wiederhersteller der Malkunst in Belgien" gab, verdankte seinen Ruf hauptsächlich dem Glauben, daß in seinen Werken „die edle und sorgfältige Zeichnung der italienischen Meister sich mit den leuchtenden Farben eines Rubens eint". Odevaere, einer der glühendsten Verehrer Davids, erweist sich doch in seinen Schriften nicht blind für die Kehrseite der durch die akademische Lehre in Schwang gebrachten Methode. Die Strichmanier, „die



Abb. 20. F. J. Navez: Familie de Hemptinne. Brüssel, Königl. Museum.

nur eine steife, leblose und spröde Zeichnung hervorrufen kann", wird von ihm einer strengen Kritik unterzogen.

Aber die Vorschriften, die dem Führer der französischen Schule als Unterrichtsbasis dienten, ließen sich nicht plötzlich vergessen. Schon seit mehr als zehn Jahren hatte ein früherer Schüler Davids, F. J. Navez aus Charleroi, sich durch Werke bemerklich gemacht, die eine bei den Vlamländern ungewohnte, ebenso ungebräuchliche Strenge des Stils wie Mangel an Farbenreiz zeigten.

Trotzdem war Navez in der Mode und in gewisser Hinsicht mit Recht. Neben ihm kam in Belgien kein Porträtmaler in Betracht, und er hat auf diesem

Gebiet Werke von großem Wert hinterlassen, die allein genügen, um seinen Namen vor Vergessenheit zu schützen. Das Bild der Familie de Hemptinne (Brüssel, Museum; Abb. 20), das er im Jahre 1816 zu Brüssel gleich nach seiner Rückkehr aus Paris malte, stellt den Einfluß, den der Unterricht des Meisters und seine Berührung mit Ingres, Leopold Robert, Schnetz, Léon Cogniet usw. auf den Künstler gehabt hatte, außer Zweifel. Auf Veranlassung Davids trat der Dreißigjährige die Reise nach Italien an, wobei er sich erst der Unterstützung der Gesellschaft für schöne Künste, dann der des Königs erfreute.



Abb. 21. Navez: Athalie, Joas ausfragend. Brüssel, Königl. Museum.

Bei der Heimkehr brachte er eine grenzenlose Liebe für die italienische Kunst mit, der er sein ganzes Leben hindurch treu blieb. Rom war das Land seiner Sehnsucht. Mit welcher Bewegung nennt er es in seinen Briefen, mit welcher Gleichgültigkeit spricht er von der Kunst seines eigenen Landes! „Ich rede nicht über die Malerei, die hier ausgeübt wird", schreibt er im Monat Juli 1822 an einen Freund in Frankreich; „ich nehme Paelinck aus, der Rest ist gleich Null. Auch die alten Gemälde, die man in den Museen und Kunstkabinetten findet, können mir nicht gefallen. Ich habe Rubens, van Dyck, die Holländer usw. satt. Ein nach Raffael gestochener Kopf macht mir mehr Freude, als sie alle. Du siehst, mein lieber Freund, daß ich mich wenig an der Kunst dieses Landes erfreue".

Navez hatte in Brüssel ein Atelier für Schüler beiderlei Geschlechts, das mehr besucht war, als irgend ein anderes in Belgien. Mit Ehren überhäuft, ergab er sich darein, dort zu bleiben, statt, wie es seine Absicht war, in Paris oder in Rom zu leben. Sehr bald bestellte der König bei ihm sein Bildnis in ganzer Figur. Das Stück ist sehr der Beachtung wert und zweifellos das beste Bildnis König Wilhelms. Wenn man Navez nach seinen religiösen oder historischen Werken beurteilt, hört er auf, eine hervorragende Persönlichkeit zu sein. Als Feind des Farbengefühles hat er weder Sinn für Anordnung noch für effektvolle Darstellung. Selbst inbezug auf Stil, — um ganz aufrichtig zu sein — entgeht seine Kunst sogar nicht der Kritik.



Abb. 22. Gust. Wappers: Die Aufopferung des Bürgermeisters von Leyden. Utrecht, Museum.
Nach einem Stich von Ferd. Lhérie.

Während Navez bereits den Angriffen eines Teiles der Presse ausgesetzt war, die ihn, nicht ganz grundlos, als Feind jedes Strebens nach Selbständigkeit hinstellte, war er ganz besonders unglücklich bei seiner Ausstellung im Jahre 1830. Als Verkörperung der offiziellen Kunst und als Mitglied des Niederländischen Instituts, hatte er als Hauptstück seiner Abteilung eine ungeheure Leinwand, Athalie, Joas ausfragend (Abb. 21), aufgestellt, die technisch ebenso fehlerhaft wie nach Stil und Wirkung unzureichend war.

Dies bedeutete den Sturz des klassischen Systems, um so mehr als gerade im selben Salon der Leinwand Navez' ein anderes Werk gewissermaßen gegenüber trat, von der Hand eines fast unbekannten Malers, eines jungen Antwerpeners, Gust. Wappers. Der der nationalen Geschichte entnommene Gegenstand war derselbe,

den van Brée einige Jahre zuvor behandelt hatte, nämlich die **Aufopferung des Bürgermeisters von Leiden** (Abb. 22). Die etwas theatralische Komposition verfehlte nicht ihre Wirkung auf die große Menge. Am Vorabend des Kampfes, der über das Schicksal Belgiens entscheiden sollte, schien das Werk an den Patriotismus zu appellieren. Selbst in seinen Mängeln spiegelte es die Vergangenheit der vlämischen Schule wider und schien die Wiederkehr ihrer ruhmreichen Ueberlieferungen zu verkünden. Damals sagte man zuerst, was seitdem noch oft wiederholt wurde: „Auch die belgische Kunst hat ihre Barrikaden gebaut".

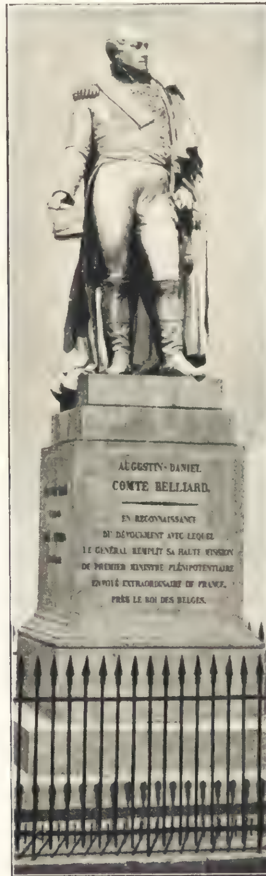


Abb. 23. W. Geefs: Denkmal des General Belliard. Brüssel.
(Zu Seite 30.)



Abb. 24. H. Leys: Episode aus der spanischen Schreckenszeit in Antwerpen. Brüssel, Königl. Museum.

Sieg der Romantik. — Gust. Wappers und Willem Geefs. — Eug. Verboeckhoven. — Erstes Auftreten von Gallait und Leys. — Sparsamkeit des Staates. — Wiertz erhält den Rompreis. — Revolutionsszene von Wappers. — Nicaise de Keyser und die Schlacht der goldenen Sporen. — Französische Einflüsse. — Henri Decaisne: Belgien krönt seine berühmten Kinder. — Ferdinand de Braekeleer als Geschichtsmaler. — J. B. Madou.

Der künstlerische Aufschwung der Nation erschien also als ein Symptom ihres Erwachens. Die Jahre der Vereinigung mit Holland waren nicht unfruchtbar gewesen. Mit unverkennbarer Gewalt war in ihnen die Vaterlandsliebe erstarkt, deren Höhepunkt zu einem gewaltsamen Bruche geführt hatte. In der Kunst hatte die Verbindung der beiden Völker eine Verschmelzung der beiden Schulen nicht bewirken können. Holland konnte den Belgiern Genremaler, Landschafts- und Seemaler entgegenstellen, die zwar hinter ihren berühmten Vorfahren zurückstanden und weniger nach ungeschminkter Wahrheit strebten, aber doch durch den liebenswürdigen, heiteren Grundzug ihrer Erzeugnisse anzogen. Den Belgiern verblieb jedoch in hohem Maße und wie durch Tradition das Monopol der Geschichtsmalerei, die Vorherrschaft in der Baukunst und Plastik. Beiläufig sei übrigens erwähnt, daß nach der Trennung der beiden Länder die Annäherung zuerst auf dem Gebiete der Kunst wieder stattfand.

Der Erfolg, den Wappers 1830 im Salon erzielte, hatte den Ruhm der Schule von Antwerpen bedeutend erhöht. Unbekümmert darum, ob der Held des

Tages nicht vielleicht bei der französischen Romantik einen Teil seiner Form entliehen hatte, sah man eine ganze Anzahl lernbegieriger junger Leute dem Atelier des glänzenden Neuerers und der Antwerpener Akademie zuströmen, wo ihm gleich nach der Revolution eine Stelle als Professor zugefallen war. Deutsche, Engländer und selbst Holländer fanden sich zahlreich ein. Das Glück schien der jungen Nation zu lächeln. Das Ende der holländischen Herrschaft war mit dem Falle der Monarchie von Gottes Gnaden in Frankreich zusammengefallen. Der Umstand, daß ein Fürst auf dem Throne saß, der mit den vornehmsten europäischen Herrscherhäusern verwandt und mit einer Prinzessin von französischem Blute verheiratet war, gab Belgien eine Weltstellung, die seiner künstlerischen Spannkraft merkwürdig günstig war.



Abb. 25. W. Geefs: Grabfigur des Grafen Fréd. de Merode. Brüssel, Sainte Gudule.

Die Zeit war voller Enthusiasmus. „Mit einem Gefühle von nationalem Stolz", schreibt l'Artiste am Tage nach der Eröffnung des Salons von 1833, „vergleichen wir diese Ausstellung mit derjenigen, die vor drei Jahren stattfand". Wenn man das Ergebnis der damaligen Kunst untersucht, könnte man glänzende Aussichten für die Zukunft erwarten. Um die Meister von begründetem Rufe scharten sich vielversprechende Neulinge. Neben Wappers, Navez, Decaisne, Verboeckhoven unter den Malern und Willem Geefs unter den Bildhauern zeichnete sich ein aus Tournai gebürtiger junger Mann aus, der das Jahr zuvor zu Gent für einen „Zinsgroschen" (ein Bild, das sich noch heute im Museum zu Gent befindet) preisgekrönt worden war. Das neue Werk dieses Anfängers, Christus, den Blinden von Jericho heilend, machte den Namen Louis Gallait allgemein

bekannt und widerlegte siegreich das Gerücht, daß im verflossenen Jahr nicht Gallait, sondern sein Meister Hennequin der Schöpfer des preisgekrönten Werkes gewesen sei.

Obgleich von wallonischer Herkunft, zeigte sich der junge Maler als nicht geringerer Kolorist, als es die Vlamländer waren — er hatte einige Zeit hindurch die Akademie zu Antwerpen besucht —, überragte aber in bezug auf die Vollendung der Formen jene weitaus. Bei dieser selben Ausstellung von 1833 vereinigten sich alle Stimmen für Henri Decaisne aus Brüssel, einen ehemaligen Schüler von David und Gros, als Porträtmaler, während Ferdinand de Braekeleer und Eug. Verboeckhoven in der Genre- und in der Tiermalerei den Preis errangen. Durch eine Episode aus der spanischen Schreckenszeit in Antwerpen (Abb. 24) lernte man auch einen jungen Maler aus Antwerpen kennen, Henri Leys, der erst im 18. Lebensjahr stand und dessen Bild im Museum zu Brüssel noch heute als ein Werk ersten Ranges angesehen wird.

In der Bildhauerei zeichnete sich vor allen anderen Willem Geefs aus Antwerpen aus, in dessen Grabfigur des Grafen Frédéric de Merode (Abb. 25), wie er, für sein Vaterland kämpfend, tödlich verwundet wird, sowie seinem Standbild des Generals Belliard (Abb. 23) das Land zwei plastische Kunstwerke erhielt, die zugleich sehr modern und von hohem monumentalen Schwung waren.

Pinsel und Bossierholz handhaben hieß auch dem Vaterlande dienen: es hieß ebenso seine Größe fördern, wie seine Unabhängigkeitsrechte proklamieren und ihm in der Achtung Europas eine noch größere Macht verschaffen, als es durch das Vertrauen auf Staatsverträge geschah. Hier gilt, was Pfau bereits in seinen Etudes sur l'Art*) sagt: „Der Maler wurde gewissermaßen der Apostel der Nationalität".

Für den Glanz, den die Künstler dem belgischen Namen verliehen, fanden sie im Staate nur eine sehr relative Freigebigkeit. Eine Gesamtsumme von zwanzigtausend Francs mußte für das Budget der Wissenschaften, Literatur und Kunst genügen. Der Staat hatte außerdem keine Sammlung, für deren Bereicherung er zu sorgen gehabt hätte, und die Ankäufe der Stadt Brüssel wären einem mäßig bemittelten Privatmann lächerlich gering erschienen.

Die Einrichtung der Wettkämpfe um den Rompreis war bestehen geblieben. Die erste Prüfung nach der Revolution fand 1832 in Antwerpen statt. Der Preis fiel einem jungen Wallonen, Antoine Wiertz aus Dinant, zu, dem schon seit mehreren Jahren an der Akademie zu Antwerpen Auszeichnungen zuteil geworden waren. Sein Name wird dort in den Jahren von 1825 bis 1829 in den Matrikeln hervorgehoben.

Man war nicht einig über den Wert des Wettstreits, und die Ausstellung von 1833 unterstützte die Bedenken seiner Gegner. „Zur Zeit, da Belgien mit Frankreich vereinigt war", schrieb im Jahre 1833 Charles de Brouckere, einer der hervorragendsten Männer des belgischen öffentlichen Lebens, „gingen die Schüler unserer Akademie nicht direkt von Brügge oder Antwerpen nach Rom.

*) L'Art contemporain en Belgique. Brüssel 1862.

Sie hielten sich in Paris auf und verweilten dort ziemlich lange. Seit bald zwanzig Jahren gehen wir behender vorwärts. Denjenigen, die das für einen Fortschritt halten, erlauben wir uns zu bemerken, daß Geefs, E. Verboeckhoven und Wappers noch keine Reise nach Rom gemacht haben. Können wir ihnen Preisgekrönte entgegenstellen?" Als normale Folge der romantischen Entwickelung stimmten diese Ansichten mit der Volksmeinung überein.

Unleugbar mußte jeder Versuch, Belgien eine Kunst aufzudringen, deren erste Grundlage nicht das Suchen nach Effekten und das Streben nach malerischer Wahrheit bildeten, als dem Fortschritt schädlich angesehen werden.

Lens selbst hatte danach getrachtet, ein zweiter Rubens zu werden; David brachte, wie wir gesehen haben, am Ende seiner Laufbahn der vlämischen Farbenlust seine Huldigung dar. Das hindert nicht, daß für ihn, wie für seinen Schüler Navez, die Form, besonders die konventionelle Form, das erste, wo nicht das einzige Bestreben des Künstlers sein mußte. Alvin versichert in einer 1870 veröffentlichten Biographie von Navez, daß der Künstler sich zu Anfang seiner Laufbahn zu Rubens hingezogen gefühlt habe. Der Biograph hatte keine Kenntnis von Briefen, in denen Navez sich im Gegenteil als Verächter der Koloristen seines Landes zeigt. Der Erfolg der Romantik in Frankreich durch Scheffer, in Belgien durch Wappers, „den sogenannten Wappers", brachte ihn in Wut. „Er verblendet und verdreht die jungen Leute, alle führt er am Narrenseil", schreibt er 1832 einem Freunde.

Im Jahre 1835 steigerte sich die Begeisterung für Wappers bis zum Delirium durch ein jetzt im Museum zu Brüssel befindliches Gemälde, das eine Episode aus den Revolutionstagen im Jahre 1830 (Abb. 26) darstellt. Dieses Gemälde, das vom Staate bei ihm bestellt worden war, wirkte unmittelbar auf das Gefühl der Massen. Eben waren Ereignisse durchlebt, aus denen Belgien neu geschaffen hervorgegangen war; die Episode war also ebenso historisch, wie völlig modern, und indem der Maler sie dramatisch darstellte, bewahrte er ihr doch die nötige Wahrheitstreue. Er führte außerdem bekannte Personen darin ein, die er nach dem Leben malte. Dies allein schon sicherte ihm den Erfolg, abgesehen von der Talentfrage.

Die Szene spielt sich auf der Grand' Place in Brüssel ab, deren schöne Umrahmung die Wirkung der Darstellung hebt. Die geschickte Pinselführung, das leuchtende Kolorit, die Energie der Typen taten das übrige. Man feierte den Künstler in Prosa und Poesie; man ließ ihm zu Ehren eine Medaille prägen, auf der sein Profil mit demjenigen Geefs' verbunden war. Dieser hatte eben im Museum zu Brüssel das Bild der Freiheit ausgestellt, das bestimmt war, das Denkmal für die Märtyrer der Revolution zu krönen.

„Geht, seht und urteilt", schrieb der Dichter André van Hasselt. „Wenn ihr diese Leinwand in ihrer Fülle, ihrem Reichtum, ihrem lebendigen Pulsschlag betrachtet, wenn euch die Tränen in die Augen treten und ein Schauer durch eure Adern geht, wenn es euch heiß und kalt überläuft beim Anblick dieser wunderbaren Schöpfung, wenn euer Kopf schmerzt vor dieser prachtvollen, erhabenen Dichtung, dann fragt euch, ob man besser gruppieren, besser zeichnen, besser malen

könne, ob nach Rubens jemals ein Maler ein so schönes, so großes, ein so vollkommenes Werk geschaffen habe."

Heute erscheint dieses Loblied übertrieben. Man muß aber der Erregung des Augenblickes Rechnung tragen, die den Erfolg eines so frischweg nationalen Werkes nach sich ziehen mußte. Weder die Zeit, noch die Wandlungen des Geschmacks haben dem Werke seinen berechtigten Anspruch auf Interesse geraubt. Weit bedeutender als der Bürgermeister von Leiden, trägt dieses Gemälde dazu bei, den Ruhm seines Schöpfers begreiflich zu machen. Wenn auch die Menge sich Wappers gegenüber verschwenderisch mit ihrem Lob zeigte, mußte sie ihm gleichwohl den Beweis überraschender Unbeständigkeit liefern.



Abb. 26. Gust. Wappers: Episode aus dem belgischen Aufstande von 1830.
Brüssel, Königl. Museum.

Kaum war noch das Echo des Beifalles verklungen, als in der unmittelbaren Nähe des Meisters dieses selbe Publikum einen Neuangekommenen auf der Bildfläche der Kunst als Triumphator begrüßte.

Man muß es übrigens für eine erstaunliche Tatsache erklären, daß sich nach so kurzer Zeit in dem kleinen Raum einer Provinz, oder besser gesagt, einer Stadt die gleichen Begeisterungsausbrüche für einen zwanzigjährigen Künstler wiederholten, die kurz vorher durch Wappers' Werk hervorgerufen waren.

Nicaise de Keyser war Schüler der Akademie zu Antwerpen und von van Brée. Er hatte, wie man sagte, in seinem Geburtsorte, dem Dorfe Santvliet, die Herden gehütet. Gleich Wappers ein erfolgloser Mitbewerber beim Wettkampf

um den Rompreis, der damals Wiertz zufiel, war er, wie Wappers, nach Paris gegangen, um seine Studien fortzusetzen. Nachdem er schon in früheren Salons Aufmerksamkeit erregt hatte, stellte er im Jahre 1836 in Brüssel ein riesiges Gemälde aus, die Erinnerungen an eine der ruhmreichsten Kriegstaten Flanderns im Mittelalter wachrief, nämlich die Schlacht der goldenen Sporen (11. Juli 1302) (Abb. 27). In den Gefilden von Groeningen hatte das vlämische Bürgerheer die glänzende französische Ritterschaft überwunden. Der Maler gab das blutige Gemetzel mit einer fast wilden Energie wieder. Er wirkte mächtig auf das Gefühl der Menge. Wenn sich in Frankreich die Heftigkeit der Romantik milderte, so ließ Belgien ihr



Abb. 27. N. de Keyser: Die Schlacht der goldenen Sporen. Courtrai, Museum.

dagegen freien Lauf. Man lobte alles in dem Werke de Keysers, selbst dasjenige, was am wenigsten Lob verdiente: den archäologischen Wert. Man ging so weit, zu behaupten, daß „die am schwersten zu befriedigenden Altertumsforscher nicht die geringste kritische Bemerkung in bezug auf Kleidung, Bewaffnung und alle anderen Einzelheiten würden machen können". De Keyser wurde der Held des Tages, und, was noch nie dagewesen war, die Stadt Courtrai ging so weit, sich das Opfer des Gemäldeankaufs aufzuerlegen, um künftigen Geschlechtern die Erinnerung an die Heldentaten ihrer Bürger zu überliefern. Es ist doch alles in allem ein schönes Schauspiel, eine ganze Bevölkerung durch ein Kunstwerk zu einem Ausbruch feuriger Begeisterung fortgerissen zu sehen!

Die Tatsache, daß weder de Keyser, noch Wappers späterhin wieder den Erfolg erreichte, der sich zu Anfang ihrer Laufbahn zeigte, mag dartun, wie

sehr die Wage der öffentlichen Meinung durch die Strömungen des Tages beeinflußt war.

„Sehr oft", schreibt Alvin, ein Zeuge jener enthusiastischen Stunden, „war es einfach die Wirkung des Kontrastes, die zum Ruhme verhalf. Man sah aufrichtige Leute eine blinde Vorliebe fassen für höchst mittelmäßige Erzeugnisse, nur weil sie sich von den anderen Gemälden unterschieden. Man fragte sich nicht, ob nicht vielleicht die Originalität eines solchen jungen Künstlers ausschließlich auf der Unsicherheit der Ungeübtheit beruhte . . ."

Mehr noch in Belgien als in Frankreich „schien es", wie Théophile Gautier meint, „als hätte man eben das große verlorene Geheimnis wiedergefunden; und so war es: man hatte die Poesie wiedergefunden." Für die Künstler kam es darauf an, wer wohl der Menge die aufregendsten Szenen vor Augen führen könnte. Elisabeth von England, Maria Stuart, Ugolino, die Helden der nationalen Geschichte, Egmont und Hoorn bildeten bevorzugte Themen.

Die Wirkung der französischen Kunst auf die belgische Schule zeigte sich sehr deutlich. Delaroche hatte den Malern den Weg nach den Bibliotheken und Kupferstichsammlungen gewiesen, und die Werke Walter Scotts, Paul Lacroix' (Bibliophile Jacob) und Prosper Mérimées hatten, unter Mitwirkung des Theaters, das 16. und 17. Jahrhundert ganz in die Mode gebracht.

Es war eine Art Kampf entbrannt, wer wohl einen neuen Namen aus der Geschichte aufleben lassen oder irgend eine Heldentat verewigen könne, mochten die Helden auch kalabrische Räuber sein, die gerade damals sehr beliebt waren. Das Schillern der Stoffe, das Glänzen der Kürasse, das Blitzen der Degen, alles dies stand in hoher Gunst. Die Opfer des Herzogs von Alba, die Heldinnen der Geschichte flößten weniger durch die Größe ihres Unglücks, als durch den Reichtum ihrer Kleidung Interesse ein. Und da es dem belgischen Patriotismus daran lag, die Ereignisse der nationalen Geschichte in dieser ergreifenden Form wieder aufleben zu sehen, waren die Maler mit Begeisterung am Werke.

Aber die starke Kunstproduktion blieb nicht ohne Nachteil für den Ruf der Schule. Die Anzahl der Berufenen überstieg weit die der Auserwählten. Die Künstler klagten darüber, daß sie nicht geschätzt würden, daß sie mit ihren Werken sitzen blieben, und was noch schlimmer war, sie hielten sich für Opfer einer systematischen Verleumdung.

Seit dem übrigens beachtenswerten Salon von 1836 hatte sich die Feindseligkeit zwischen den verschiedenen Gruppen deutlich gezeigt. „Es ist nicht angebracht", schrieb ein Blatt, „daß die Städte vor allem Wert darauf legen, daß dieser oder jener Künstler in ihrer Gemeinde geboren ist; sie alle müßten Beifall zollen, wenn in Belgien ein verdienstvoller Künstler auftaucht, ohne erst zu untersuchen, ob der Mann, der sich durch eine Schöpfung von Bedeutung hervortut, aus Antwerpen, Lüttich, Gent oder Tournai stammt, und ihn lediglich als Belgier betrachten". Diese separatistische Bewegung nahm in der Tat festere Formen an.

Noch waren die Zurufe nicht verhallt, mit denen man de Keyser begrüßt hatte, als die Kritik schon Louis Gallait Kränze wand. Im Jahre 1810 in Tournai geboren, sandte er von Paris aus, wo er studierte, zugleich mit dem sehr

bedeutenden Bildnisse seines Freundes, des Schriftstellers Ed. Fétis, an den Brüsseler Salon ein Gemälde von mäßiger Größe, Tasso in Ferrara von Montaigne besucht (Abb. 28), als Gegenstand schon durch ein Bild von Eug. Delacroix bekannt.

„Wir wollten eben den Schüler ermutigen, und siehe da, es ist ein Meister!" schrieb Alvin. Man rechnete es dem jungen Künstler hoch an, daß er weniger hochfliegende Pläne hatte, als Anfänger im allgemeinen. Weit entfernt, die Aufmerksamkeit durch besondere Größe seines Gemäldes zu erzwingen, war sein erster Versuch von lobenswerter Zurückhaltung geleitet. Diese Geringschätzung der gewöhnlichen Kniffe machte dem Ueberschwange der jungen, ruhmbegierigen Leute ein Ende, die bis dahin durch kecke, über das Maß ihrer Kräfte hinausgehende Unternehmungen den Beifall erzwingen wollten. Es war wie ein Ruf an den guten Geschmack der Kenner. War es denn nötig, ihre Aufmerksamkeit durch solche Riesendinger, durch schrankenlose Bewegung, durch knallende Farben oder durch Palettenkniffe zu reizen? Hier stimmte im Gegenteil die diskrete Art des Werkes zu der Natur des Gegenstandes, dessen Ausdruck zu allererst den Beobachter fesseln mußte. Außerdem war die vom Maler gewählte Szene ergreifend. Der Mann von Genie, ein Opfer der Härte des Schicksals, wenn nicht ein Opfer eben dieses seines Genies. Gallait hatte auch dadurch Takt bewiesen, daß er einen Stoff wählte, dem er die richtige Form zu verleihen imstande war.


Abb. 28. L. Gallait: Tasso in Ferrara von Montaigne besucht. Originalradierung.

Aber der Maler lieferte nicht nur den Beweis einer bemerkenswerten Sicherheit; er hatte auch für sich wie für andere das heikle Problem gelöst, einem Grundgedanken das gewollte Maß von Rührung abzugewinnen. Die belgische Kunst mußte fortan mit ihm rechnen.

Gallait war eine sehr fein organisierte Natur. Etwas durchtrieben und den sachlichen Charakter der Dinge leicht erfassend, hatte er einen Beweis seltener Empfänglichkeit geliefert. Aus Tournai gebürtig, war er dem französischen Wesen verwandt. Wenn man auch in seiner Entwickelung den Einfluß seiner ersten Ausbildung unter einem Schüler Davids ebenso beachten muß, wie seine Studienzeit in der Akademie

3*

von Antwerpen, seinen Aufenthalt in Paris, wo er unter Ary Scheffer studierte, so muß man doch auch seine Beharrlichkeit in der Arbeit gebührend würdigen. Er gab der Kunst seines Landes nicht nur neue Schlaglichter, sondern er öffnete ihr neue Aussichten.

Man kann aber nicht sagen, daß Gallait ein geborener Maler gewesen wäre. Wenn seine ersten Versuche auch Meisterwerke waren, so ging er doch isoliert durch die Schule. Durch seinen guten Geschmack, durch den Wert seiner Methode, durch die oft glückliche Wahl seiner Themen verwirklichte er das akademische Ideal, aber die Poesie der Kunst war ihm fremd. In seinen besten Werken beurteilt, war er ein durchaus korrekter, wohlerzogener Mann, ein Künstler, der von übergroßer Begeisterung frei war, die so oft den Anlaß zu Meisterwerken, aber auch zu ebensovielen Enttäuschungen gibt. Man kann von Gallait sagen, daß er gar keine Jugend gehabt habe; so hatte er auch nicht die Gabe, die Jugend mitzureißen. Man dachte nicht daran, ihm die Ueberlegenheit auf dem Gebiete, wo er stark war, streitig zu machen. Er sollte die Verheißungen seines ersten Erscheinens glänzend bewähren und erst sehr spät die unvermeidlichen Nachteile einer langen Laufbahn kennen lernen.

Henri Decaisne, ein in der Hauptsache unter französischem Einfluß gebildeter Brüsseler, zeigt ebenfalls, welchen Gefahren ein Künstler ausgesetzt ist, wenn er sich zu bereitwillig Einflüssen überläßt, die dem Temperament seiner Rasse im Grunde fremd sind.

Die hohe intellektuelle Bildung des Malers scheint seine ursprünglichen Begabungen beirrt zu haben. Sein ganzes Leben hindurch umkreiste er planetengleich seine Sonne, Delaroche. Der Erfolg, den auch er auf Pariser Boden davontrug, die Gunst, mit der ihn die Kritik beurteilte, das Lob Lamartines und Alfreds de Musset vermögen nicht über den sekundären Wert seiner Malerei hinwegzutäuschen. Frühzeitig hatte er Belgien verlassen, wo die ernsten Verheißungen seines ersten Anlaufes in keiner Weise von seiner Regierung unterstützt wurden. Durch einige Erfolge auf ihn aufmerksam geworden, nahm man seinen Vorschlag an, für den Sitzungssaal des Parlaments ein großes dekoratives Gruppenbild anzufertigen, das Belgien seine berühmten Kinder krönend darstellen sollte (Abb. 29). Dieses Stück, ziemlich geschickt gruppiert, aber außerordentlich kalt ausgeführt, fand niemals die Bestimmung, die seinem Schöpfer vorgeschwebt hatte. Eine Zeitlang im Hintergrunde des Saales aufgestellt, wo die offiziellen Zeremonien stattfanden, konnte man ihm nur aus diesem Grunde einige Bedeutung beimessen. Dann verschwand es im Brüsseler Museum.

Decaisne, dessen Laufbahn bis 1858 dauerte, gehörte in Frankreich zu den Hoflieferanten der Galerie von Versailles. Er starb, von seinem Vaterlande vergessen, wie viele andere, deren Werke, einst hochgepriesen, kometengleich verschwanden.

Neben de Keyser und Gallait, über deren Wert die Kritik schon geteilter Meinung war, ließ der Salon von 1836 Personen in den Vordergrund treten, die eine tiefere Spur in den Jahrbüchern der belgischen Kunst zurücklassen sollten.

Ferdinand de Braekeleer und Henri Leys, der Meister und der Schüler, wirkten auf das Volksgefühl durch Vorführung von Episoden, die für die nationale

Geschichte nicht gerade ruhmreich waren, der spanischen Schreckenszeit in Antwerpen und der Ermordung des Stadtrates von Löwen im Jahre 1378. Niedliche kleine bürgerliche Szenen hatten de Braekeleer einen verdienten Ruf verschafft, als er sich, nicht weit von den Fünfzigen, seines Sieges im Jahre 1819 beim Wettkampf für den Rompreis erinnerte.



Abb. 29. Henri Decaisne: Belgien krönt seine berühmten Kinder. Brüssel, Königl. Museum.

Was Leys anbelangt, so schlug er mit Ueberzeugung die romantische Richtung ein. Er erntete fast ebensoviel Tadel wegen der Regellosigkeit seiner Komposition, wie Lob für den Reichtum seines Kolorits. Alles in allem enthielt dieser Versuch eines jungen Mannes von zwanzig Jahren mehr als bloße Verheißungen. Der Maler hatte die feindlichen Reihen durchbrochen. Der Steindruck verbreitete sein Bild zur selben Zeit, wie die de Keysers und Gallaits, kurz, er war auf dem Wege berühmt zu werden.

Wenn de Braekeleer auch wenig geeignet für Geschichtsmalerei war, so zählte er doch zu den geschätzten Vertretern der Kunst seines Landes. Früher Schüler

van Brées, hatte er nicht ohne Erfolg das humoristische Genre wieder aufleben lassen, dessen höchsten Ausdruck Jan Steen gefunden hatte. Mitunter glücklich in der Wahl seiner Themen, fand er schnell in beiden Weltteilen Käufer. Auch strömten ihm von allen Seiten Schüler zu, die sein Ruf lockte. Die ersten Bilder von Leys zeigen noch den Einfluß seines Lehrers und Schwagers de Braekeleer, wie dessen Werke wieder Spuren van Brées, seines eigenen Meisters, tragen.

Dieser verewigte mit geschicktem Pinsel und großer Treue die Sitten der Antwerpener Kleinbürger, aber man warf ihm die zu große Einförmigkeit seiner Typen und Ausführung vor. De Braekeleers Vorbild sollte nicht ohne Einfluß auf seinen Sohn Henri bleiben, in dem wir bald einen Stern der nationalen Schule begrüßen müssen.

„Wenn wir alle Mittelmäßigkeit unberücksichtigt lassen, so bleiben den Belgiern doch vier Künstler, welche würdig sind, mit allen anderen Europas zu wetteifern", schrieb im Jahre 1836 Victor Schoelcher in der Revue de Paris. „Geefs hat schöne Standbilder geschaffen. Vor Verboeckhoven hat sich der Louvre geöffnet, und wir wissen, daß niemand unter uns ihm in seiner schönen Tiermalerei gleichkommen kann; Wappers ist überall bekannt, wo man sich mit der Malerei befaßt, und wenn er auch kein solches Genie ist, daß er als Nachfolger von Rubens betrachtet werden kann, wie dies seine Mitbürger zu glauben scheinen, so ist er doch ein Mann von großer Bedeutung. Ein wirklich ausgezeichneter Künstler aber", fügt der französische Kritiker hinzu, „dessen Name bald überall erklingen wird, das ist Madou."

Der Künstler, um den es sich handelt, ein Brüsseler von Geburt, hatte sich namentlich durch Aquarelle und Lithographien bekannt gemacht. Mit vierzig Jahren gerade hatte er den Umfang seines Talents durch die ersten Blätter eines großen Werkes angezeigt: Physionomie de la Société en Europe du XIVe siècle jusqu'à nos jours. Er sollte erst später den Pinsel zur Hand nehmen. Seine ausgezeichnete Technik, sein guter Geschmack in der Wahl und der Anordnung seiner Stoffe wiesen ihm einen Platz unter den Besten der Schule an. Schon die Grundidee der Physiognomie der europäischen Gesellschaft ließ das gediegene Talent des Schöpfers deutlich erkennen. Die verschiedenen Zeitabschnitte der Geschichte seit dem Mittelalter in ihrer genauen Physiognomie lebendig zu machen, gleichzeitig die Kostüme, die Waffen, ja, selbst die Typen und Gebärden wiederzugeben, das konnte nur ein Talent, das seiner selbst ganz sicher war, das überzeugt war, sein Unternehmen durchzuführen.

Madou bestand nicht nur als Gelehrter, sondern auch als Künstler. Man kann sagen, daß jede seiner Szenen ein vollständiges Bild ist, und so beträchtlich auch die Detailkenntnis sein mag, die dem Ganzen innewohnt, so ordnet sie sich doch den Erfordernissen der Wirkung und des Ausdrucks unter.

Zugleich mit Wappers, Gallait, de Keyser und Verboeckhoven erhielt Madou die goldene Medaille im Salon von 1836. Beiläufig sei noch erwähnt, daß Henry Havard unter dem Titel Les quatre derniers siècles 1879 eine neue Ausgabe des Werkes Madous nach dessen Originalzeichnungen erscheinen ließ, welche dem Museum Fodor zu Amsterdam gehören.

Der Name Verboeckhovens fand in ganz Europa Widerhall, wie seine Werke in die reichsten Privatsammlungen ihren Weg fanden. Bereits mit 25 Jahren war er Mitglied der Akademie zu Amsterdam, und die Zahl seiner Erfolge war ebensogroß, wie die seiner Werke.

Seine Genauigkeit in der Zeichnung, seine überraschende technische Geschicklichkeit machten sein Von Wölfen überfallenes Pferdegespann (Abb. 30) zu einem Werke von erheblicher Bedeutung.

Dieses Gemälde, das sich gegenwärtig im Museum zu Amsterdam befindet, ist noch heute der Aufmerksamkeit würdig.



Abb. 30. E. Verboeckhoven: Von Wölfen überfallenes Pferdegespann. Amsterdam, Rijksmuseum.
Nach einer Photographie von H. F. Oelrichs, Amsterdam.



Abb. 31. A. Wiertz: Kampf um den Körper des Patroklus. Brüssel, Wiertz-Museum.

Wiertz und sein Patroklus. — L. Gallait und die Abdankung Karls V. — Ed. de Biefve und der Kompromiß des Adels. — E. Slingeneyer und der Vengeur.

Die Vaterlandsliebe hatte die Liebe zur Kunst erweckt", schrieb Wiertz. Und so war es auch: mit Meißel und Pinsel hatten die Belgier feurig gewetteifert, vor ganz Europa die Macht der errungenen Freiheit zu bestätigen. Das Erscheinen der ersten großen Leinwand von der Hand des eben genannten Malers im Jahre 1839 verlieh dem, was man „die Wiedergeburt der vlämischen Schule" zu nennen liebte, ein noch helleres Licht.

Wiertz war, ebenso wie Gallait, Wallone von Geburt. Wie jener, so hatte auch dieser die Akademie zu Antwerpen besucht. Dort war er ein Fanatiker für Rubens geworden. In diesem großen Maler vereinigte sich für ihn nicht nur die vaterländische Kunst, sondern die ganze Kunst überhaupt. „Man rief: Es lebe Belgien! man rief: Es lebe Rubens!" sagte er, wenn er an die Bewegung von 1830 erinnerte. Als erster Belgier, der den Rompreis davontrug, hatte er in der ewigen Stadt ein enormes Gemälde angefertigt, Kampf der Griechen und Trojaner um den Körper des Patroklus (Abb. 31). Camuccini und Thorwaldsen hatten ihn mit Lob überhäuft, in das die pontificale Academia di San Luca, die sonst karger mit derartigen Ehrungen war, einstimmte und dem Anfänger ihre Tore öffnete.

Zuerst in Paris ausgestellt, errang das umfangreiche Werk kaum einen Achtungserfolg. Das war für Wiertz eine Enttäuschung, deren Wirkung weder durch die

Begeisterung seiner Landsleute, noch durch die Ehrungen seiner Bewunderer gemildert werden konnte. Wenn er auch für leichte Siege nicht gemacht und außerdem gestählt für den Kampf war, behielt sein weiteres Leben doch den Stempel des anfänglichen Mißerfolges.

Der Künstler überschätzte nicht nur seine Kräfte, wie aus dem Gemälde deutlich hervorgeht, sondern er hatte es sich auch leicht gemacht, die Wiederkehr einer künstlerischen Vergangenheit zu verwirklichen, deren Möglichkeit angesichts der Sitten und Einrichtungen seiner Zeit, namentlich in Belgien, ausgeschlossen war. Alles, nicht zum wenigsten die jähzornigen Ausbrüche seines Temperaments, war schuld, daß der erste und edelmutige Versuch seines Pinsels ohne Erfolg blieb. Wie man weiß, hat Wiertz den Patroklus zweimal gemalt. Die erste Auffassung, die uns hier beschäftigt, befindet sich im Museum zu Lüttich. Es ist ein sehr unbeholfenes Werk, dessen kolossaler Umfang die Ungeschicklichkeit noch mehr hervortreten läßt. Der Patroklus, der am besten abgewogene Entwurf des Meisters, verrät deutlich das Studium Michelangelos. „Er schöpft seine Effekte aus einer wilden Phantasie", hatte der Courrier français von dem Maler gesagt. „Die unverhältnismäßig großen, schwerfällig modellierten Figuren zeigen Nacktheiten, wie sie die Natur nie darbietet, die aber in ihrer barbarischen Größe eine gewisse Bastardverwandtschaft mit den herben Schöpfungen Michelangelos haben." Die Strenge des Urteils war im übrigen durch folgende Worte ein wenig gemildert: „Die Künstler werden mit Interesse dieses Chaos sehen, das kein ‚Nichts' ist, und sie werden dem abenteuerlichen Versuche eines Genossen Beifall spenden, der, um Gutes zu schaffen, es anders machen muß, ohne aber das abzustreifen, was an wirklicher Originalität in ihm steckt."

Leider aber machte Wiertz es nicht anders. Wenn er auch seines hochgehenden Strebens wegen Achtung verdiente, konnte er über die Schwäche seiner Technik nicht täuschen, besonders da seine absichtlich dekorative Art zu malen seine Ungeschicklichkeit noch mehr in den Vordergrund treten läßt. Das war nicht nur aus einer umfangreichen Leinwand zu ersehen, sondern auch aus anderen Schöpfungen von weniger ungebräuchlicher Ausdehnung. So zeigt es die Grablegung Christi, ein Triptychon, dessen Türen einen Genius des Bösen und Eva nach der Sünde zeigen. Auf diese Weise an die vornehmsten Meister Flanderns und Italiens anzuknüpfen, hieß, selbst wenn es gelang, sich auf manchen Mißerfolg gefaßt machen. Noch nie hat in der Kunst Erhabenheit des Strebens die Schwäche der Mittel wettmachen können.

Man brachte dem Genius des Bösen überschwengliches Lob entgegen, vergaß aber dabei, daß andere Meister vor Wiertz, namentlich Flaxman, schon einen gefallenen Engel ähnlich dargestellt hatten.

Die Bewunderer Wiertz' — und er hatte deren viele — rühmten seinen Werken gerade dasjenige nach, was nicht darin zu finden ist. Das ist eine Eigenheit aller Enthusiasten.

Die weniger Passionierten gewöhnten sich daran, in dem Maler einen Sonderling zu sehen, eine Meinung, die sich völlig bestätigte, als man erfuhr, daß er ein Preisausschreiben für Schriftsteller über die Frage erlassen hatte: „Ueber den ver-

derblichen Einfluß der Journalistik auf die Künste und die Literatur". Es fanden sich Leute, die diesen Einfall ernst nahmen. Einer Jury von Künstlern, die Wiertz selbst zusammenbrachte und die, als Wappers, de Keyser, Gallait, Decaisne, Verboeckhoven sich geweigert hatten, daran teilzunehmen, schließlich aus weniger bedeutenden Personen bestand, wurden die Abhandlungen vorgelegt. Den Preis trug L. Labarre davon, selbst ein Journalist, und dieser Preis war, wahrhaftig! der Patroklus, der später Eigentum des Museums von Lüttich wurde. Wie man sieht, hatte Wiertz keine Scheu, dem Lächerlichen zu trotzen.

Zum Schriftsteller besonders begabt, hatte er 1840 Gelegenheit, sich als solcher durch ein Lob auf Rubens auszuweisen, das beim Wettkampfe zu Antwerpen gelegentlich des zweihundertjährigen Todestages des großen Malers preisgekrönt wurde. Diese Schrift, in schwungvollem Stil gehalten, wurde im Jahre 1858 zuerst veröffentlicht. Sie ist, vom ästhetischen Standpunkte betrachtet, ein Essay von wirklichem Werte.

Daß der Preis einem Künstler, und zwar gerade demjenigen zugefallen war, der sich zur Aufgabe gestellt hatte, die Grundsätze des Antwerpener Meisters wieder ins Leben zu rufen, war ein Ereignis, das Wiertz' Namen ehrenvoll hervorhob. Dem Preise folgte das Kreuz des Leopoldordens, das Künstlern bisher nur selten worden verliehen war.

An der Spitze einer Akademie, ausgerüstet mit den Mitteln, seine Ideen durchzusetzen, war Wiertz mit seiner vielseitigen Begabung, seiner hinreißenden Beredsamkeit und der Glut seiner Ueberzeugung ein Mann, der auf die Kunst seines Landes fruchtbringend wirken mußte. Er kam beim Tode van Brées für die Leitung der Antwerpener Akademie in Frage. Das Amt fiel aber selbstverständlich Wappers zu, dem ersten Professor, dessen Schüler ihn mit Begeisterung empfingen.

Die Brüsseler Schule, von Navez streng nach den klassischen Prinzipien geleitet, nahm in der offiziellen Rangordnung einen untergeordneten Platz ein. Ihre Dotierung war kleiner als die der Antwerpener, und die Malerei wurde dort nicht gelehrt. Navez und Wappers hatten zahlreiche Schüler, aber während das Atelier in Antwerpen hauptsächlich geschickte Maltechniker ausbildete, sollten aus der Brüsseler Anstalt einige der wahren Vertreter der belgischen Kunst hervorgehen.

Die Mitwirkung des Staates bestand hauptsächlich im Erteilen von Aufträgen. Sie veranlaßte nicht nur das Entstehen manches bemerkenswerten Historienbildes in der Absicht, die offizielle Kunst zu fördern, sondern gab auch Aufträge in den Gebieten, auf denen sich das Talent der Künstler am glücklichsten erwiesen hatte.

Obgleich in mancher Beziehung die Ansichten von Wiertz der Anwendung dieses Systems nicht feindlich waren, so hielt die Regierung vor allem darauf, daß die auf ihre Veranlassung entstandenen Werke einen nationalen Charakter hatten. Und wirklich, es war ein erhabenes Schauspiel, einen Staat zu sehen, der, kaum einer gefährlichen Krisis entgangen, sich eifrig bemüht, die schönen Künste zur Hebung des Gemeingeistes und zur Steigerung eines Patriotismus mitwirken zu lassen, dessen Einfluß auf intellektuellem Gebiete man in Europa fühlen konnte.



Abb. 32. Eduard de Biéfve: Kompromiß des niederländischen Adels. Brüssel, Königl. Museum.

Tatsächlich hatte Frankreich das Beispiel gegeben. Durch die Errichtung der Galerien von Versailles hatte das Julikönigtum eine Art Kunstproduktion hervorgebracht, die durch den Namen „Geschichtsmalerei" ziemlich deutlich gekennzeichnet ist. Zum Erfolge gehörten verschiedene Fähigkeiten, ein gewandter Pinsel und ziemlich viel Verständnis für dekorative Wirkung, aber im Grunde war es eine seichte Art von Kunst. Man kam auf diese Weise zu einer Gelegenheitskunst deren Vertreter ihr Hauptaugenmerk auf geistreiche Inszenesetzung richteten und sich mit einer relativen Genauigkeit in bezug auf die Kostüme und Nebensachen begnügten, einerlei, ob die Menge dadurch eine gefälschte und höchstens konventionelle Darstellung der geschichtlichen Ereignisse erhielt.

Wir haben gesehen, wie der König der Niederlande verschiedene belgische Künstler dazu berief, ruhmreiche Episoden aus der Geschichte des Hauses Oranien darzustellen. Odevaere, van Brée, Paelinck hatten auf diese Weise Gelegenheit zu ihren umfangreichsten wie unzureichendsten Schöpfungen. Der belgische Staat sollte besser bedient werden. Wenn auch die Zeit wohl nicht immer die Urteile respektiert hat, die anfangs über manches unter den Strahlen der Budgetsonne gereifte Werk gefällt wurden, so ist doch sicher, daß neben allen anderen auch diese offiziellen Arbeiten dazu beitrugen, Belgien zu einem Sitz der Kunstpflege von besonderer Wichtigkeit zu machen.

Wappers hatte später keinen Erfolg, der dem der Episode aus den Septembertagen vergleichbar war. De Keyser sah die Begeisterungsausbrüche niemals

wiederkehren, die durch das Erscheinen der Schlacht der goldenen Sporen hervorgerufen worden waren. Trotzdem erfreuten sich beide eines bedeutenden Ansehens, sowohl innerhalb wie außerhalb des Landes. Selbst König Wilhelm begünstigte die Meister seiner ehemaligen Provinzen mit Aufträgen. De Keyser, der im Jahre 1839 im Haag seine Schlacht der goldenen Sporen ausgestellt hatte, sah sich vom König mit dem Auftrag beehrt, die Schlacht bei Nieuport zu malen, und als das Werk dem Monarchen vorgeführt wurde, befestigte dieser das Kreuz seines Ordens daran mit den Worten: „Ich liebe es, auf dem Schlachtfelde Ehrenzeichen zu verteilen!"

Als im Jahre 1843 die Königin Viktoria mit dem Prinzgemahl Albert dem König der Belgier einen offiziellen Besuch abstattete, besuchte das königliche Paar auch Wappers und erneuerte dergestalt nach zwei Jahrhunderten die Ehre, die Maria von Medici Rubens hatte angedeihen lassen. Es hängt noch ein Andenken an jenen Besuch in der Königlich englischen Galerie. Wappers hat auf Wunsch der Königin Viktoria ein Gemälde angefertigt, wo drei junge Antwerpnerinnen, die Frau des Künstlers nebst zwei Schwestern, am Fenster stehen und den „Zug der Riesen" vorbeiziehen sehen.

Der Glanz der belgischen Schule stieg noch mehr durch das Erscheinen zweier großer Gemälde im Jahre 1841, die denkwürdige Daten aus der vaterländischen Geschichte behandeln. Beide Gemälde waren vom Staat bestellt, nämlich die Abdankung Karls V. und der Kompromiß des Adels (Abb. 32). Das eine rührte von Louis Gallait, das andere von Eduard de Bièfve her.

Es gefiel der Menge, die Taten ihrer Vorfahren in schmeichelnden Farben in Erinnerung gebracht zu sehen und sich sozusagen eins mit ihnen fühlen zu dürfen. Wenn auch die Werke nicht alle von gleichem Verdienst waren, so lag ihnen doch eine gemeinschaftliche Absicht zugrunde, und das genügte. Die Vergangenheit wurde mit der erforderlichen Feierlichkeit neu belebt, um auf das Ausstellungspublikum Eindruck zu machen. Zu dieser ersten und unbestreitbaren Anziehungskraft gesellte sich in diesem Falle noch der Wert der Erzeugnisse selbst. Man kann sagen, daß sie vom ersten Augenblick an den Ruf ihrer Schöpfer bestätigten. Beide wurden sie in Paris geschaffen, und man sieht ihnen den unzweifelhaften französischen Einfluß an.

Das Werk Gallaits nahm durch sein geschicktes Arrangement, die Wahl seiner Töne, seinen prächtigen Gesamteindruck und die glückliche Verteilung der Gruppen vom ersten Augenblick an die Bewunderung des Publikums in Beschlag. Es erntete das Lob der Künstler durch seine Eleganz, die nirgends alltägliche Wahl der Typen und, wenn man so sagen darf, durch die geschickte Verteilung der Rollen.

Die Kritik hat zwar später auf das Gekünstelte dieser Anhäufung von Prachtgewändern aufmerksam gemacht, die wenig übereinstimmt mit dem Geist der Geschichte und sicherlich im Gegensatz zu dem Ernst der Szene steht, die sich vor unseren Augen abspielt. Aber Belgien war oft von gleichen, wenn nicht weniger wertvollen Werken befriedigt gewesen. Das Werk Gallaits erschien der Nation wie die Verwirklichung dessen, was bis dahin nur zum Schein vorhanden gewesen war. Während viele sich darin gefielen, die Pracht der berühmten „vlämischen"

Farben darin hervorzuheben, erkannten andere mit Wohlgefallen in den vorgeführten Personen ebensoviele treue Abbilder der Honoratioren, welche die von dem alten Kaiser vollzogene denkwürdige Handlung in Brüssel versammelt hatte. So fand neben den Anforderungen der Kunst auch die nationale Eigenliebe volle Genugtuung. Daß hier in irgend einer Weise die Traditionen vlämischer Kunst zum Vorschein kamen, konnte man allerdings nicht behaupten. Der Einfluß der venezianischen Meister in Verbindung mit der Darstellungsweise der beliebten Vertreter der französischen Schule gab dem Ganzen ein erotisches Ansehen. In sämtlichen Werken von Grevedon und von Achille Dévéria fände man nichts so liebliches wie es uns hier in dem weiblichen Teil dieser umfangreichen, mit der Feinheit eines Jacquand angeordneten Szene entgegentritt.

Belgien hatte Recht, stolz auf den Maler zu sein und ihn wegen der Vornehmheit seiner Typen, der Korrektheit seiner Zeichnung und seines bemerkenswerten Verständnisses für den Effekt seinen Landsleuten als ein glänzendes Vorbild hinzustellen. Louis Gallait wurde auf alle mögliche Weise erhoben: die Poeten stimmten ihre Saiten zu seinem Lobe, man belohnte ihn mit Gold, der König verlieh ihm das Kreuz des Leopoldordens — das der Ehrenlegion trug er bereits —, die Stadt Gent, wo das Bild zuerst ausgestellt wurde, ließ ihm eine goldene Medaille prägen, Tournai, sein Geburtsort, brachte ihm einen Kasten Silberzeug dar. Man kann wohl sagen, daß ihm keine Art von Ehrung versagt wurde und — wie wir anerkennen müssen — mit Recht.

Das gleichzeitige Erscheinen der Abdankung Karls V. und des Kompromiß des Adels trug sogar gewissermaßen dazu bei, den Wert des Werkes Gallaits zu erhöhen.

De Biefve, ebenfalls aus Brüssel gebürtig, hatte, wie sein Mitbürger Decaisne, infolge eines langen Aufenthaltes in Paris sich zu dem Geschmack bekehrt, der in bezug auf offizielle Kunst bei den Franzosen herrschte. In der allgemeinen Auffassung ist der Kompromiß des Adels einfach eine Theaterszene, wenn es auch der Anordnung nicht an Zusammenhang oder der Gruppierung an einer gewissen Kühnheit fehlt. De Biefve, der nur Männer und insbesondere nur Edelleute zu malen hatte, versuchte aus jedem einzelnen einen Helden zu machen. Im Grunde war der Vorwurf nicht zur malerischen Darstellung geeignet. Die Nüchternheit des Kolorits erhöhte noch den gravitätischen Ernst des Bildes, dessen Eindruck sehr gut von Pfau als „ein Wachsfigurenkabinett" bezeichnet wurde. Ein Vergleich mit Gallait würde in letzter Linie sehr zu dessen Gunsten ausfallen.

Das Werk de Biefves reichte nicht bis an die Sterne; trotzdem sprach es mit Beredsamkeit zu den Massen und trug das Seine zum Glanze der belgischen Schule bei. Es zeigte das Vorspiel der heldenmütigen Kämpfe für die Gewissensfreiheit, die in der Verfassung ihren Ausdruck findet, und der subjektive Wert des Werkes erhöhte seinen inneren Wert. De Biefve empfing wie Gallait seine Ruhmeskränze. Es wurde im Auftrag des Provinzialrates eine goldene Medaille mit seinem Bildnis geprägt, während Brüssel die Erinnerung an den Erfolg eines seiner Söhne durch eine vergoldete Silbervase mit kurzer kerniger Widmung festhielt.

Auch Europa stimmte alsbald in den Beifall ein. Die Abdankung und

der Kompromiß machten eine Triumphreise durch Deutschland. In der Geschichte der germanischen Kunst bildet ihre Erscheinung den Ausgangspunkt einer Bewegung zugunsten einer Technik mit berechnender Wirkung und genauerer Wiedergabe der Dinge. Die Nationalgalerie zu Berlin sowie das Städelsche Institut zu Frankfurt zeigen die berühmten Gemälde in verkleinertem Maßstabe, und die Schöpfer derselben erhielten aus Deutschland belangreiche Aufträge. In Berlin und in München warben sie zahlreiche Anhänger.



Abb. 33. E. Slingeneyer: Untergang des Schiffes „Le Vengeur“. Köln, Museum Wallraf-Richartz.
Nach einer Lithographie von T. Voncken.

Durch dies alles stieg gewiß die belgische Kunst zu hohem Ansehen. Aber man ließ dabei aus dem Auge, daß sie dies zwei Malern verdankte, die einen erheblichen Teil ihrer Bildung unter französischem Einfluß erlangt hatten. De Biefve dachte so wenig daran, dies zu verheimlichen, daß er neben seine Unterschrift am Fuße des Gemäldes in Riesenbuchstaben das Wort „Paris“ setzte.

Für die Jüngeren, die davon träumten, sich auszuzeichnen, hatte das Beispiel Gallaits und de Biefves, mehr aber noch dasjenige von Wiertz nur einen mäßigen Reiz. Das Eingreifen der Regierung allein schien imstande, dem Künstler die Wege zur Berühmtheit zu eröffnen. Nur der Minorität war es gegeben, ohne andere Hilfsquellen als die eigenen die Anfertigung umfangreicher Gemälde zu unternehmen, die allein als des Talentes würdig angesehen wurden. Außer einem 1842 ausgestelltem Bild von E. Slingeneyer, einem Schüler Wappers', das den Untergang des Schiffes „Le Vengeur“ darstellte (Abb. 33), ließ kein einziges bemerkenswertes Werk eine neue Richtung oder eine Persönlichkeit in den Vordergrund treten. Ein belgischer Kritiker aus jener Zeit, Eug. Robin, stellt diese Tatsache fest. Er schreibt die Ursache dem über alle Maßen verschwendeten Lobe zu. „Diese Wahrheit, die von jedermann anerkannt wird“, sagt er, „ist eine der vornehmsten Ursachen, wenn nicht von dem Verfall der Kunst in Belgien, dann doch zum mindesten von ihren geringen Fortschritten in den letzten Jahren“.



Abb. 34. A. Wiertz: Auflehnung der Hölle gegen den Himmel. Brüssel, Wiertz-Museum.

Der „Vengeur“, der sich gegenwärtig im Museum Wallraf-Richartz zu Köln befindet, machte durch seine Energie den abgedroschenen Sachen, die dem Publikum bisher vor Augen geführt worden waren, ein Ende. Man warf dem Maler vor, er sei durch das Floß der Medusa von Géricault inspiriert worden. Das war übertrieben. Wenn man aber bedenkt, daß der Künstler noch nicht zwanzig Jahre

alt war, dann durfte man berechtigte Hoffnungen in seine Zukunft setzen. Er zeigte zweifellos ein Temperament und offenbarte mehr als gewöhnliche malerische Fähigkeiten.

An den Stumpf eines abgebrochenen Mastes angeklammert, schleudern die Ueberlebenden des französischen Schiffes, vielleicht mit Emphase, aber nicht ohne Großartigkeit dem Feinde eine letzte Herausforderung entgegen. Noch beim Untergehen schwingen sie die Fahne der Republik.

Ungeachtet seines Lehrsatzes über den verderblichen Einfluß der Kritik veröffentlichte Wiertz selbst einen Ueberblick über den Salon, worin er mit mehreren Werken vertreten war. Feuriges Lob spendete er dort seinem jungen Kollegen, dessen umfangreiches Gemälde allerdings den Einfluß des Patroklus verrät.

Die Auflehnung der Hölle gegen den Himmel (Abb. 34), das größte Stück von Wiertz, war von seinem Schöpfer in einem separaten Lokal, wie ein Sonderteil der Ausstellung, vorgeführt. Der Künstler fügte noch andere Gemälde hinzu, darunter eine enorme Möhre, an der Insekten herumkrabbeln. Dies war, nach der Erklärung des Urhebers, ein Produkt der „Patientiotype". Dieses Werkzeug sollte auch dem mittelmäßigsten Künstler gestatten, seinen Werken die höchste Vollendung zu geben. So etwas war nicht sehr ernsthaft zu nehmen, um so mehr als nach Wiertz selbst „Gutes leisten nur eine Zeitfrage ist". Als der Künstler kurze Zeit danach das Goldene Zeitalter und die Alkovengardine ausstellte, ließ er ihren Titeln die Bemerkung folgen, daß „seine Werke nicht käuflich seien, da er sich nicht aus materiellen Beweggründen mit der Kunst befasse".

Wiertz war ohne Vermögen. Er verfügte über große Lokale, die ihm teils von der Gemeinde, teils von Privatleuten gratis zur Verfügung gestellt wurden. Die einzigen Werke, die ihm etwas einbrachten, waren Porträts, die so spießbürgerlich wie nur möglich aufgefaßt waren. Sein Beifall bei den Künstlern war geringer als sein Ansehen bei den literarisch gebildeten Leuten und bei der Menge. Er konnte die Sachverständigen über seine ungenügende Technik nicht irreführen. Seine Halsstarrigkeit ließ ihn trotz aller seiner Anstrengungen nie in den Besitz der Mittel kommen, die nötig waren, um seine Ideale zu verwirklichen. Zeitgenössische Maler, z. B. Barthélmy Vieillevoye (geboren zu Verviers 1798, gestorben in Lüttich 1855), der ebenfalls Wallone und gleich ihm an der Schule zu Antwerpen gebildet war, zeigten sich ihm in dieser Beziehung weit überlegen. Das Museum zu Lüttich besitzt von Vieillevoye Gemälde, die bemerkenswert gut gelungen sind und die man zu den besten Werken jener Zeit zählen kann (Abb. 35).

Wiertz malte seinen Patroklus (Abb. 31) im Jahre 1845 noch einmal, ebenso entstand nach 1847 eine zweite Auflehnung der Hölle gegen den Himmel. Das Museum zu Lüttich, dem dieses Gemälde gehörte, wurde auf diese Weise geschädigt. Der Maler bildete sich ein, daß „das Werk mit jedem Male besser wird. Hundertmal anfangen ist dasselbe, wie hundertmal besser machen". Dazu stimmt sein Lehrspruch „Gutes leisten ist nur eine Frage der Zeit".

Wiertz' Werk läßt deutlich sein Herumtappen gewahren. Im Grunde ein schwacher Kolorist und auch mit dem Pinsel ungeschickt, konnte er nur dabei verlieren, wenn er sich mit dem größten aller Koloristen, mit dem geschicktesten Techniker

der vlämischen Kunst, mit Rubens, messen wollte. Bei allem, was er Schlechtes von der Kritik sagen konnte, verdankte er ihr doch außerordentlich viel. „Wenn ihr in allen Tonarten einem Künstler in die Ohren geschrieen habt: dein Werk ist schön, dein Werk ist erhaben, wenn ihr seine Stirn gekrönt und seine Brust dekoriert habt, wenn ein jeder sich vor ihm gebeugt hat, dann muß er sich natürlich sagen: Ich bin ganz entschieden ein großer Mann! Und ihr müßt zugeben, daß er das Recht hat, so zu sprechen".

So drückte sich Eugen Robin in seiner Revue des Salons von Brüssel aus, was ihn übrigens nicht hinderte, auch folgende Zeilen zu schreiben: „Möge Ihr Mut und Ihre Standhaftigkeit sich nicht verringern, Herr Wiertz; eines Tages wird Ihnen vielleicht Ihr Land die Auferstehung eines Kunstschaffens verdanken, das mit Michelangelos Seele die Erde verlassen hat!"



Abb. 35. B. Vieillevoye: Alte Frau. Lüttich, Museum.



Abb. 36. H. Leys: Die Wiederherstellung des Gottesdienstes in Antwerpen. Brüssel, Königl. Museum.

Eine neue Richtung. — Leys: Die Wiederherstellung des Gottesdienstes in Antwerpen 1566. — Gründung eines Staatsmuseums für Malerei und Bildhauerei. — Die Februartage 1848 und ihre Folgen für Belgien. — Der Brüsseler „Cercle artistique et littéraire". — Die nationale Kunstausstellung. — Gallait: Die letzten Augenblicke des Grafen Egmont. — Navez: Himmelfahrt Mariä; Die heilige Familie. — Das kranke Kind. — Edouard Hamman, Schüler de Keysers: Vesalius. — Die Schüler Navez': J. B. van Eycken: Der Ueberfluß von 1847. — Alexandre Robert: Luca Signorelli malt seinen toten Sohn. — Jean Portaels: Orientalische Typen. — Die Dürre in Judäa. — Dramatische Kunst. Eug. de Block: Was eine Mutter erleiden kann. — Charles de Groux und seine erste Armenbank 1849. — Die Entwickelung der Landschaftsmalerei. — Deutsche Einflüsse: Jakob Jacobs, Marinus, Roffiaen, J. Kindermans, Jos. Quinaux, Th. Fourmois. — Holländische Einflüsse: W. Roelofs. — Tiermaler: Louis Robbe. — Verwée der ältere. — Jos. Stevens.

Unglücklicherweise zeigten sich in der belgischen Kunst keine Spuren des Fortschrittes. Dies war so offenbar, daß man nach Beseitigung der Uebelstände trachtete und sogar im Parlament die Maßregeln erörterte, um Abhilfe zu schaffen. Man meinte, daß die Ausstellungen zu zahlreich seien, und daß sie zu schnell aufeinander folgten. Ihre Häufigkeit reizte zu übereilter Arbeit. Die Vermehrung der Ausstellungen reizte dazu, ihnen auf jede Weise etwas zu liefern. Das Publikum war begierig nach Neuigkeiten; die „Gesellschaften zur Ermutigung der schönen Künste" taten ihr Bestes, um diesem Wunsche zu genügen. Der Künstler, den ein Erfolg in den

Vordergrund gerückt hatte, war verpflichtet, mit einem ebenso anziehenden, ebenso geschickten Werke wieder zu erscheinen. Nahm er hiervon Abstand, so rechnete man ihm dies arg an. „Der Erfolg legt Pflichten auf!" pflegte die Kritik zu sagen. Und da die Menge Neues verlangte, fand man das Mittel, ihr gerecht zu werden, indem man ihr oberflächliche Werke oder schwächliche Wiederholungen darbot.

Das Kunstwerk sank mehr und mehr zum krämerhaften Produkt hinab. Um diesem Zustand abzuhelfen, schlug man vor, den Zeitraum zwischen den öffentlichen Ausstellungen von drei auf fünf Jahre zu verlängern. Das System hatte wohl etwas Gutes, wurde aber nicht angewandt. Da übrigens nach Lage der Sache mit aller Macht darauf hingearbeitet wurde, die Künstlerzahl zu mehren, nicht weniger durch Gründung neuer Schulen, als durch Erteilen von unentgeltlichem Unterricht, so mußte die Anzahl auf bedenkliche Weise über das Verdienst siegen. Man brauchte Kunst, die jeder Geschmacksrichtung entsprach und jedem Geldbeutel erreichbar war. Tatsächlich waren die Ausstellungen nichts anderes und konnten nichts anderes sein als Märkte.

Das Jahr 1845 bereicherte das künstlerische Erbteil der Nation um ein Werk von erheblicher Bedeutung. Der Schöpfer desselben war Henri Leys, und es hatte zum Gegenstand die Wiederherstellung des Gottesdienstes in der Liebfrauenkirche zu Antwerpen im Jahre 1566 (Abb. 36). Das Bild war von bescheidener Größe (2,50 zu 1,27), und trotz der historischen Wichtigkeit des gewählten Vorwurfs war es weder durch üppige Farbengebung, noch durch Heftigkeit der Gebärden auf-



Abb. 37. F. J. Navez: Die Spinnerinnen von Fundi. München, Neue Pinakothek.

4*

dringlich. Das war ein Fortschritt, sowohl für den Künstler, wie für das Publikum. Nichtsdestoweniger durchaus auf das Malerische bedacht, hatte der Maler sich der mächtigen Hilfe einer außerordentlich reichen Palette bedient, und er hatte sich, ohne auf das Archaistische auszugehen, besser als seine Kunstbrüder mit dem Geist der Zeit bekannt gemacht, die durch sein Werk veranschaulicht war. Wenigstens verdiente er in dieser Hinsicht keinen Tadel. Die Puristen brachten in Umlauf, daß er nicht zeichnen könne, daß sein Besuch der Akademie ohne Erfolg gewesen sei. Einstweilen eröffnete das Werk der nationalen Kunst neue Aussichten. Leys gab das seltene und gesunde Beispiel, sein Talent nicht zu überanstrengen. Ohne die Wirkung zu übertreiben, ohne die geläufigen Ansichten zu verletzen, ging er einfach den Theorien der Schule entgegen und ließ seine Individualität über die Vorschriften des Dogmatismus siegen. Man könnte sagen, daß sich die belgische Schule plötzlich auf sich selbst besann.

Die Sache wurde noch auffallender durch die Nachbarschaft einer Anzahl Gemälde von Navez. Es waren das große Bild in der Kirche zu Charleroi Die heilige Jungfrau der Betrübten, das beste Werk des Meisters, und die Spinnerinnen von Fundi (Neue Pinakothek in München, Abb. 37), ein anmutiges, lebendiges Bild, das selbst die Gegner des Malers des Lobes würdig erachteten. Aber wieviel tat wohl hier die Erinnerung an Schnetz und Leopold Robert?

In Brüssel hatte die künstlerische Jugend, ohne sich übrigens der Bewegung gegenüber gleichgültig zu verhalten, das Monopol der Romantik den Antwerpener Ateliers überlassen. Navez, der den Prinzipien seines Meisters unverbrüchlich treu blieb, machte sie zur Grundlage seines Unterrichts. Die Erscheinung von Wiertz, selbst die von Gallait, war für seine Schüler kaum mehr als nebensächlich gewesen. Aufzugeben, was die Lebensfreude ausmacht, um dem ersten besten zu folgen, und das um eines zweifelhaften Ruhmes willen, das konnte die Jugend nicht reizen. Und was Gallait betraf, so zeichnete er sich überhaupt nur durch seine Technik aus. Die blendenden Leistungen seines Pinsels vermochten die mühselige Arbeit schlecht zu verbergen. Leys' Kunst dagegen, die so einfach, so bestimmt war und direkt auf Beobachtung der Natur fußte, mußte bald in große Gunst kommen, und zwar nicht nur beim Publikum, sondern auch in den Ateliers. Der nationale Geist offenbarte sich darin ohne Rückhalt.

Bis auf wenige Monate fiel die Erscheinung der „Predigt", wie man Leys' Werk allgemein nannte, mit der Errichtung des Königlichen Museums für Malerei und Bildhauerei zusammen. Die aus den offiziellen Aufträgen hervorgegangenen Werke fanden einen normalen, dem Publikum dauernd zugänglichen Platz, so daß dieses mehr Gelegenheit hatte, den Fortschritten der Kunst zu folgen.

Die Leitung des Museums lag in den Händen des Staates. Da dieser über die Hilfsquellen des Budgets verfügte, übte er selbstverständlich Einfluß auf den Künstler aus, der dadurch zum gefügigen Diener seines Willens wurde, um nicht zu sagen zum Höfling, der nach seinen Gunstbeweisen strebte. Die Unannehmlichkeiten dieses Systems machten sich bald bemerkbar. „Dank eurer Fürsorge, Männer des Staats", schrieb im Jahre 1848 eine Zeitschrift von Bedeutung, die Revue de Belgique, „zieht sich jeder Mann, dem der Himmel das heilige Feuer



Abb. 38. L. Gallait: Die letzten Augenblicke des Grafen Egmont. Berlin, Nationalgalerie.
Nach dem Stich von Martinet.

geschenkt hat, in irgend einen einsamen Winkel zurück oder trägt sein Talent ins Ausland. Die Verborgenheit, ja selbst die Verbannung scheint ihm wünschenswerter als ein Platz neben eifersüchtigen Mittelmäßigkeiten, bei denen die Mache und die Intrige an die Stelle des wahren Verdienstes treten." Und tatsächlich waren die besten Werke des eben eröffneten Salons gerade nicht die auf offizielle Veranlassung entstandenen.

Der Zeitpunkt war bedeutsam. Belgien hatte den Sturm, der einen Teil Europas in seinen Fundamenten erschütterte, tapfer überwunden. Die Weisheit des Königs, die Anhänglichkeit des Volkes an die aus der Revolution von 1830 hervorgegangene Dynastie hatten die Gefahr abgewandt. „Wenn die Freiheit ausgeht, die Welt zu beglücken, braucht sie nicht mehr nach Belgien zu kommen", konnte unter allgemeinem Beifall der Kammer ein Abgeordneter ausrufen.

Die Ausstellung wurde innerhalb der Gemäldegalerie des Museums abgehalten. Dadurch waren die Gemälde des Museums mehrere Monate lang dem Studium der Künstler und der Aufmerksamkeit des Publikums entzogen. Der kurz zuvor errichtete „Cercle artistique et littéraire" zu Brüssel hatte gegen diese veraltete Einrichtung einen energischen und berechtigten Protest erhoben. Dieser Schritt blieb aber ohne Erfolg. Dagegen lud die „Direktion der schönen Künste", um einen Be-

weis für die liberalen Ansichten der Regierung zu liefern, die Aussteller ein, sich ihre Jury, die über die Zulassung und über die Preiserteilungen zu entscheiden haben sollte, selbst zu wählen. Das war das System, das soeben in Paris eingeführt war. Wenn auch hervorragende Gemälde selten waren, so war doch im allgemeinen ein Streben nach Besserem bemerkbar. Die Rolle des „l'art pour l'art" war ausgespielt.

„Der Kultus der Materie hat weniger treue Anhänger", sagte die Revue de Belgique. „Man begreift, daß es nicht genügt, Kolorist zu sein, sondern daß man auch Denker sein, Ideen haben muß. Da jedermann anerkennt, daß die Antwerpener Schule auf falschem Wege ist — wir beteten das goldene Kalb an — gehen uns die Augen auf, und wir entschließen uns — freilich etwas spät — unseren Irrtum abzuschwören."

All das war im Grunde ziemlich unbestimmt angedeutet. Immerhin konstatierte man, vielleicht mangels anderer Geschicklichkeit, mehr Aufrichtigkeit in der Wiedergabe der Natur. Außerdem hatte das Ausland an Einfluß gewonnen. Die französische wie die holländische Schule enthielt in allen Fächern Stücke von hohem Kunstwert. Die Jane Shore von Robert Fleury bildete in ihrer Mäßigung einen großen Gegensatz zu der hochtrabenden Art, mit der belgische Maler ähnliche Vorwürfe dargestellt hatten. Die hervorgerufene Sensation genügte, um eine Reaktion einzuleiten.

Gallait redete durch seine Werke, Die letzten Augenblicke des Grafen Egmont (Nationalgalerie zu Berlin, Abb. 38), die Versuchung (Galerie des Königs der Belgier, Wiederholung im Besitz des Königs von England) und endlich durch das Bildnis seiner Frau und seines Kindes (Museum zu Brüssel) in einer ganz neuen Sprache zu seinem Volke. Die Richtigkeit der Zeichnung, die edle Haltung der Figuren und das reiche Kolorit wirkten zusammen, um packende Kunstwerke zu machen, welche die bisherigen weit übertrafen.



Abb. 39. F. J. Navez: Das kranke Kind. Berlin, Nationalgalerie.

Wenn auch noch sehr unter dem Einfluß Paul Delaroches, des berufenen Regisseurs auf dem Schauplatz der Kunst jener Zeit



Abb. 40. Ed. Hamman: Andreas Vesalius. Marseille, Museum.
Nach Mouilleron.

stehend, beschränkte sich der aus Tournai gebürtige Maler doch nicht darauf, geborgte Kleidung anzulegen. Sein langer Aufenthalt in Paris hatte ihn zweifellos gründlich mit französischem Geist durchtränkt; aber Wappers, de Keyser und besonders Navez hätten nicht behaupten dürfen, daß sie individueller wären.

Unter den von Navez ausgestellten Werken gehörten manche zu den bedeutendsten seiner ganzen Laufbahn. Die enorme Himmelfahrt Mariä für Sainte Gudule in Brüssel, die Heilige Familie im Museum zu Antwerpen, das Kranke Kind in der Nationalgalerie zu Berlin (Abb. 39) zeugen von hohem Selbstbewußtsein. Immerhin ist man überrascht, mit diesen Werken zu einer Periode zurückzugehen, die bereits damals der Geschichte angehörte. Gewiß war es schön, den Maler seinen Prinzipien treu bleiben zu sehen. Nur fehlte es ihm unglücklicherweise an Feinheit und gutem Geschmack, um sie in Gunst zu bringen. Navez gehörte zu den Verspäteten. Auf der Kunstbühne, dem Schauplatz der Kunst, wo immer dieselben Hauptrollen gespielt wurden, sah man nur von Zeit zu Zeit eine Figur auftreten, die genug Originalität besaß, um eine Erinnerung zu hinterlassen und sich einen Weg zu bahnen.

Einem früheren Schüler von de Keyser, Edouard Hamman aus Ostende, geboren 1820, gelang es, durch ein Bild, das zugleich gut erdacht und angelegt war, seinen Namen Relief zu geben. Es handelt sich um den Vesalius, gegenwärtig im Museum zu Marseille (Abb. 40). Wie so viele andere, war auch Hamman Pariser geworden. Besonders Robert Fleurys Einfluß war in seinem Werke fühl-

bar. Schon das Thema machte allerdings viel Eindruck. Noch ist der Tag fern, wo Vesalius vor einem großen Auditorium operieren und die Anatomie zu einem wirklichen Faktor der Heilkunst machen wird, doch seziert der kaum achtundzwanzigjährige berühmte Gelehrte, der Strenge der Inquisition zum Trotz, im geheimen. Um das Mysterium des menschlichen Organismus zu ergründen, will er soeben das Skalpell in das Fleisch des auf dem Sektionstische ausgestreckten Leichnams einführen. In diesem Augenblick erhebt er seine Augen zum Kruzifix. Er ruft Christus als Zeugen für die Reinheit seiner Absichten an. Durch die schlecht schließenden Laden



Abb. 41. J. B. van Eycken: Der Ueberfluß von 1847. Brüssel, Besitz des Herrn A. Caponillet.

dringt ein geheimnisvolles Licht, kaum mehr als ein Schimmer, und erhellt diese ergreifend dramatische Szene.

Für einen Augenblick machte das Gemälde seinen Schöpfer zum volkstümlichsten aller Künstler. Der berühmte Arzt, ein Brüsseler Kind, gehörte zu den denkwürdigsten Gestalten der nationalen Geschichte. Sein Standbild, ein Werk von Joseph Geefs, war erst vor wenigen Jahren auf einem Platze Brüssels errichtet worden.

Und während der Erfolg eines früheren Schülers de Keyser zur Ehre gereichte, fand auch Navez in J. B. van Eycken, Portaels und Alexandre Robert sehr würdige Vertreter seiner Schule.

Van Eycken wurde im Jahre 1809 in Brüssel geboren. Sein Bild Der Ueberfluß von 1847 (Abb. 41), von dem sich gegenwärtig ein Exemplar

in England, in der Königlichen Galerie befindet,*) war bei Mangel an Kraft in der Ausführung doch lobenswert in bezug auf das Arrangement und eine bei Belgiern ziemlich seltene Eleganz. Eine liebliche junge Frau, ein Kind des Feldes, betrachtet lächelnd ihre Zwillinge, die in einen Korb gebettet sind, der, nach italienischer Art, mit Weinranken, Rosen und reifen Aehren verziert ist. In der Ferne sieht man die Türme von Brüssel. Es war ein Gelegenheitsbild: die Ernte



Abb. 42. Al. Robert: Signorelli, seinen toten Sohn malend. Brüssel, Königl. Museum.

von 1847 war außerordentlich reich ausgefallen. Unter den reifen Aehren, die die improvisierte Wiege der beiden Kinder umgeben, befindet sich eine doppelte.

Man war noch nicht so weit, die ländliche Schönheit von der konventionellen Schönheit des Salons zu unterscheiden. Millet und Bastien-Lepage sollten noch kommen. Die Auffassung Winterhalters beherrschte damals den weiblichen Schönheitstypus. An ihm vor allem, scheint es, hat van Eycken sich inspiriert, wenn

*) Das Bild, das wir reproduzieren, war ursprünglich in der Galerie van den Berghe zu Brüssel. Der Besitzer hatte ein erstes Exemplar der Königin Luise überlassen, die es der Königin Viktoria schenkte. Herr van den Berghe ließ von van Eycken die Wiederholung malen, die einem seiner Enkel, Herrn A. Capouillet in Brüssel gehört.

auch seine Natur elegischer gestimmt war. Das Fallen der Blätter, Das letzte Lied der heiligen Cecilie, Die Frau des Gefangenen waren für ihren Schöpfer von ehrenvollem Erfolge begleitet.

Er starb 1853 als Professor der Akademie zu Brüssel. Sein Leichenbegängnis — dem wir beiwohnten — war ergreifend; dichter Schnee bedeckte die Erde, und einer der jüngsten Schüler des Verstorbenen, Charles de Groux, der selbst vorzeitig aus dem Leben abberufen werden sollte, verewigte diese Feier in einem seiner tiefst empfundenen Gemälde.

Alexandre Robert hat, wie sein Meister, das Licht der Welt im Gebiet von Charleroi erblickt. Aus Rom datierte er ein Gemälde, das sich jetzt im Museum zu Brüssel befindet, Signorelli, seinen toten Sohn malend (Abb. 42). Das hieß, sich ohne weiteres in Parallele mit Léon Cogniet stellen, von dem ein Stück von ähnlicher Auffassung, Tintoretto, seine verstorbene Tochter malend, wenige Jahre zuvor in Belgien ausgestellt worden war. Das Werk Roberts hatte trotzdem großen Erfolg. Eine korrekt durchgeführte Zeichnung und einfaches Kolorit deuteten vielleicht mehr auf Willenskraft als auf Temperament. Aber der Maler war ein Mann von Geschmack und Bildung, und diesen beiden Eigenschaften verdankte er große Erfolge als Porträtmaler. Ein vom Jahre 1849 datiertes Werk von ihm, eine „Reue" (Museum in Gent) wurde beim Erscheinen unter die hervorragendsten Werke der belgischen Schule eingereiht. Man erklärte es für ein Meisterstück.

Den von van Eycken und von Robert erzielten Erfolgen schlossen sich die von Portaels an. Aus Vilvorde, einer kleinen Stadt in Brabant, gebürtig, überragte Portaels seine Mitschüler durch die Gabe einer lebhaften Intelligenz, sowie auch durch einen Unabhängigkeitsgeist, dessen Vorteile seinem Lande zugute kommen sollten. Portaels war in Paris Schüler Paul Delaroches gewesen. Nachdem ihm im Jahre 1842 der große Preis für Malerei zugefallen war, hatte er sich in Gesellschaft Alexandre Roberts nach Italien begeben. Später unternahm er eine Reise nach dem Morgenland. Kaum zurück, wurde er von der Stadt Gent berufen, die Leitung ihrer Akademie zu übernehmen, welcher Posten nach dem Tode van der Haerts (1790—1846), eines Zeichners großen Stils und Schwagers Rudes, frei geworden war. Portaels war für die Belgier ein Neuerer. Der Samum, Fatme die Zigeunerin, beides orientalische Sujets im Geschmack Vernets, die Dürre in Judäa (Abb. 43), das man lange Zeit hindurch im Museum zu Brüssel hat sehen können, jetzt im Museum zu Philadelphia, zeigten sich zugleich als sehr eigentümliche Stücke und von ausreichendem Ernst, um sowohl die Stimmen des Publikums, als die der Künstler auf sich zu vereinigen. Als Techniker mehr zweiten Ranges und ziemlich schwacher Kolorist hatte Portaels eine für einen Belgier sehr seltene Eigenschaft: die Vornehmheit. Gleichzeitig hatte er Findigkeit. Als einer der ersten schloß er sich der damals sehr hervortretenden Bewegung zugunsten der Wandmalerei an. Wie groß auch seine Verehrung für Navez war, dessen Tochter er geheiratet hatte, sie konnte ihn nicht hindern, ein Anhänger der neuen Schule zu werden. Man lobte an ihm, daß er, dem Beispiel Edouard Hammans und Joseph Lies (siehe Seite 61) folgend, einen selbständigen Weg eingeschlagen hatte, und



Abb. 43. J. F. Portaels: Dürre in Judäa. Philadelphia, Museum.
Nach einer Lithographie von C. Billoin.

wenn man seine ganze Laufbahn überblickt, dann übertrifft sein Anteil am Fortschritt der Schule tatsächlich den Glanz seines Ruhmes.

In diesem Augenblicke ahnte man noch kaum das künftige Eintreten eines bis jetzt unvermuteten Faktors, dessen Eingreifen nichts geringeres bedeutete, als die Lähmung des früheren Strebens, des ganzen Realismus. Noch weniger war vielleicht zu erwarten, daß es einem Schüler Navez' zukommen sollte, einer neuen Auffassung der Natur die Bahn zu bereiten, welche die akademische Orthodoxie stark bedrohte. Es war Charles de Groux, ein junger Maler, der sich, wie wir bereits sahen, durch das Leichenbegängnis seines Freundes van Eycken zu einem Werke tiefster Rührung begeistern ließ.

Es ist zunächst festzustellen, daß de Groux keineswegs ein Umstürzler war. Er hatte sich sowohl im Atelier Navez', als in der Akademie zu Brüssel durch sein bedeutendes Kompositionstalent hervorgetan, und die Jury im Wettkampfe von 1846 gedachte seiner in ihrem Rapport als eines Mannes, der „für sein Land ein großer Künstler zu werden verspricht". Diese Prophezeiung sollte sich verwirklichen.

Noch im Jahre 1849 wurde de Groux als ein „vorzüglicher Schüler" bezeichnet, „der einen ganz besonderen Geschmack für Kompositionen höchster Gattung habe", und schon im selben Jahre sah man von ihm im Salon ein ergreifendes

Sittenbild, Die Bank der Armen. Die Presse lobte das Werk, und als der Maler wenige Jahre später das Thema nochmals behandelte, gab er demselben einen erhöhten Wert. Einem Feuilleton des Precurseur zu Antwerpen verdanken wir die Kenntnis von der ersten Version der Bank der Armen. Die Beschreibung ist übrigens übereinstimmend mit dem bekannten Stück, worüber weiterhin Auskunft gegeben werden wird. Von seinen ersten Schritten auf der Künstlerlaufbahn an hatte sich de Groux zu den Episoden aus dem Volksleben hingezogen gefühlt. In Zukunft sollte er hierin zu besonderen Erfolgen Gelegenheit finden. Sei es aber aus Mangel an Selbstvertrauen, oder um sich besser für den Wettkampf um den Rompreis vorzubereiten, in dem er im Jahre 1850 den zweiten Preis davontrug, de Groux suchte in Düsseldorf seine Ausbildung zu vervollständigen.



Abb. 44. E. de Block: Was eine Mutter erleiden kann.
Antwerpen, Sammlung Ad. Huybrechts.

In Belgien mußte man, um den Zeitanforderungen zu entsprechen, sich der „großen Kunst“ widmen. Navez trug vor dem „Genre“ einen Abscheu zur Schau, begründet vielleicht durch die klägliche Flachheit der Szenen, in der sich die Vertreter jener leicht verkäuflichen Art von Arbeiten mit manchmal ganz kindischen Darstellungen gefielen. Daß der Besuch der Düsseldorfer Akademie ohne Einfluß auf den ferneren Gang von de Groux' Talent gewesen sei, wollen wir nicht behaupten. Das Leben der niedersten Klassen gab ihm Gelegenheit zu seinen besten Gemälden. Niemals aber konnte man ihn beschuldigen, trivial geworden zu sein. Im Gegenteil zeigen seine Werke alle Vornehmheit und Gefühl für malerische Größe — eine Tatsache, die ihn bedeutend höher stellt als die damals sehr gepriesenen Vertreter des bürgerlichen und anekdotischen Genres, in dem die Kunstfreunde so gern die Fortsetzung eines Jan Steen und Pieter de Hooch sahen.

Diese Illusion machte den Erfolg von Jos. Dyckmans (geb. 1811 in Lier) aus, dessen peinliche Ausführung in seltsamem Widerspruch zu seiner Eigenschaft als Wappers' Schüler und zu seiner herkulischen Statur steht, was übrigens die Akademie von Antwerpen nicht hinderte, diesen Nacheiferer des Mieris zur Professur der Malerei heranzuziehen.

Eug. de Block, ein Schüler von Ferd. de Braekeleer, der sich für Antigna, Tassaert und Aug. de Bay begeisterte, wagte sich im Jahre 1842 an eine düstere Episode aus der Novelle von Conscience: „Was eine Mutter erleiden kann" (Abb. 44). Dieses Gemälde, auf dem man eine weinende Mutter zwischen einem erloschenen Herd und der Wiege ihres mit dem Tode ringenden Kindes sieht, hatte



Abb. 45. Jakob Jacobs: Am goldenen Horn. London, Königl. Galerie.
Nach einem Stich von A. Prior.

einen enormen Erfolg, nicht nur in Belgien, sondern auch in Frankreich, wo ihm die Ehrenlegion zuteil wurde. In Wirklichkeit begründete de Block kein Genre. Es waren wenig eigene Gedanken in diesem Werke. Er arbeitete eher wie ein Illustrator. Der Gegenstand an sich war rührend; dadurch wurde das Bild es ebenfalls. Es machte sich sogar, daß er viel später unter dem Einflusse von de Groux seine gar nicht üble Technik den Themen anpaßte, die er dem Volksleben entnahm; das zeigt in erster Linie das Gemälde Ich hatte Durst und ihr gabt mir zu trinken.

Der Salon von 1848 ließ junge Künstler hervortreten, deren Bedeutung später noch wuchs: Joseph Lies aus Antwerpen, geb. 1821, Ch. Verlat, einen jungen Schüler de Keysers, dessen seltene Frühreife in einem oft glücklichen Streben nach

Stil und Effekt nicht Halt machte, ferner Florent Willems, geb. 1823 in Lüttich, der bereits in Paris festen Fuß gefaßt hatte, wo man seiner elegant ausgeübten Kunst nicht weniger gewogen war als in seinem Vaterlande.

Die Landschaft folgte den anderen Kunstgattungen ziemlich spät in der Entwickelung. Italien, die Schweiz, der Orient, in ihrer Ermangelung auch die Ufer des Rheins, mußten den Malern als Quellen ihrer Inspirationen dienen. Das Malerische fand sich nur in der Ferne; was in unmittelbarer Nähe oder nicht weit her war, galt für alltäglich, das kaum eines Blickes gewürdigt wurde. Jakob Jacobs suchte sich an den fernen Ufern des Bosporus Stoff zu seinen Gemälden, die übrigens mit einer vielgerühmten Kenntnis des Arrangements und würdig eines Professors der Landschaftsmalerei an der Akademie zu Antwerpen gemalt waren. In der Galerie des Königs von England kann man eins seiner besten Erzeugnisse dieser Art sehen: eine Szene aus dem Orient, die der Königin Viktoria vom Prinzgemahl geschenkt worden war (Abb. 45). Später suchte sich der Maler seine Eingebungen in Norwegen. Roffiaen entnahm die seinigen der Schweiz. Er wurde dort sogar Schüler von Calame.

Fourmois, geboren 1814, Jos. Quinaux (Abb. 46) und J. Kindermans, beide 1822 geboren, waren sozusagen die ersten, die Landschaften aus ihrem eigenen Vaterlande, allerdings aus hügeligen Gegenden, zu Ehren brachten. Sowohl durch ihre Geburt, als auch durch ihre Ausbildung stammten alle drei aus bergigen Teilen Belgiens. In Namur hatte die Akademie einen Landschaftsmaler zum Direktor, und zwar F. Marinus, der selbst gebirgige Gegenden malte. In Namur war auch Quinaux geboren und Kindermans aufgewachsen. Fourmois war aus Presles im Hennegau, einer wunderbaren Gegend für Landschaftsmaler. Der Einfluß dieser malerischen Umgebung trug dazu bei, Landschaften zu Ehren zu bringen, die sowohl von den Malern, als vom Publikum verachtet worden waren. Es verdient beiläufig erwähnt zu werden, daß es in der Landschaftsmalerei an Ueberlieferungen fehlte. Ruysdael und Hobbema waren nur Wenigen bekannt, und als ein junger Holländer, Roelofs, zuerst seine Eindrücke aus Geldern und Drenthe ausstellte, behaupteten die strengen Kunstrichter, daß er einfach die Meister seines Landes kopiert hätte! Behaupten zu wollen, daß man Poesie auch in ganz bescheidenen Vorlagen, im flachen Gelände, in der Heide der Campine finden könne, das wäre ein Umreißen des seit einem halben Jahrhundert aufgebauten Systems gewesen. Ohne Kampf und ohne Protest konnte man das wenigstens nicht zugeben.

Verboeckhoven behielt das Zepter in der Tiermalerei. Infolge unermüdlicher Arbeit, die durch eine wunderbare Geschicklichkeit sowie durch ein seltenes Kompositionstalent unterstützt wurde, war er der fruchtbarste der belgischen Maler. Von den großen wilden Tieren bis zu dem bescheidensten Geflügel gehörte alles in sein Gebiet. Er war Maler, Bildhauer, Kupferstecher, Lithograph, er illustrierte die Fabeln von La Fontaine, die Volksszenen von Henri Monnier. In der Nationalgalerie zu Berlin, im Museum zu Brüssel begeisterte er sich für die Gegenden der römischen Campagna. Man erzählt von ihm — und es scheint wirklich wahr zu sein —, daß er, noch ganz jung, unter dem Schutze eines berühmten



Abb. 46. J. Quinaux: Die Furt. Brüssel, Königl. Museum.

Löwenbändigers zu einem Löwen in den Käfig gestiegen sei, um den König der Tiere dort unter Lebensgefahr von Angesicht zu Angesicht zu zeichnen. Er ist eine interessante Persönlichkeit, deren seltene Anpassungsfähigkeit sich in Werken kundgibt, die, wenn auch nicht großen Stils, doch sehr vielseitig in bezug auf das Dargestellte sind. Allein im Salon von 1848 konnte man unter seinem Namen außer den Porträts von Horace Vernet und Soliman Pascha eine Statue In Gedanken sehen, ferner eine Ansicht des Mont Dore, Tiere auf der Weide usw.

Verboeckhoven war nicht Haupt einer Schule, aber sein Beispiel diente als Reizmittel für die meisten, die in der Folge an die Tiermalerei gingen. Ohne ihm seine Formen zu entlehnen, verraten Louis Robbe, Verwée der ältere, die Wautermaertens, die de Pratere — alle aus Courtrai — im Anfang ziemlich viel von seinem Geiste; sie verdankten ihm in hohem Maße die Fähigkeit, den Reiz heimischer Triften zu fühlen, sich für die Poesie der weiten Horizonte zu begeistern und an das Studium der Natur — ich möchte sagen — mit der nötigen Andacht heranzutreten, die einzig um sich den heilsamen Einfluß einer ergreifenden Erinnerung verbreiten kann.

Jenes Gefühl sprach Joseph Stevens mit besonderer Beredsamkeit aus. Aus Brüssel gebürtig, wurde dieser hervorragende Künstler sozusagen der Chronist des öffentlichen und privaten Lebens des Hundes. Das war eine Fundgrube von großem Reiz, die zugleich den Vorteil hatte, daß er nicht nur sehr schöne, sondern zugleich auch typische Modelle unter den Zughunden der Stadt Brüssel fand, wo das unebene Terrain den Tieren die Arbeit sehr mühsam machte.

Von meisterhafter Technik, fielen die Werke von Joseph Stevens gleich zuerst dem Publikum auf. In ihnen erschien die Tiermalerei als eines neuen Ausdruckes fähig und eroberte sich ganz natürlich in der Rangordnung der Gattungen einen höheren Platz. Aus dem Jahre 1848 zeigt uns das Museum zu Brüssel ein beachtenswertes Gemälde, Brüssel am Morgen (Abb. 47), in dem sich diese Richtung deutlich kennzeichnet. Das Bild hat noch nichts Besonderes, aber man wird diese Richtung sich bald noch deutlicher unter anderen Umständen äußern sehen. Es war jedenfalls im Laufe dieser Arbeit schon hier am Platze, darauf hinzuweisen.



Abb. 47. Jos. Stevens: Brüssel am Morgen. Brüssel, Königl. Museum.



Abb. 48. Paul Bouré: Der gefesselte Prometheus. Brüssel, Königl. Museum.
Nach einer Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Bildhauerei. Die Brüder Geefs. Will. Geefs: Denkmal der Opfer der. Revolution. — Joseph Geefs: Standbild des Vesalius. — Eug. Simonis: Gottfried von Bouillon. — Paul Bouré: Prometheus. — Ch. Geerts: Die gotische Skulptur. — Fraikin: Der gefangene Amor.
Baukunst. Die Theater in Antwerpen und Gent. — Verschönerung Brüssels. — Das Quartier Léopold. — T. J. Suys: St. Josephskirche. — P. J. Cluysenaar: Die St. Hubertuspassage. Der Marché de la Madeleine. — Das Künstlerfest 1848. — Alph. Balat.

Wir haben schon früher in großen Zügen die bedeutende Rolle der Bildhauerei in den Niederlanden während des 18. Jahrhunderts angedeutet. Die Herrschaft des klassischen Prinzips hemmte ihren Aufschwung durchaus nicht. Die Theorien, die auf dem antiken Kanon fußten, paßten sich ihr besser an, als der Malerei. Die Kirche und die großen Familien boten ihren Vertretern die Gelegenheit zu allerlei Arbeiten, Altären, Standbildern, Sakramentshäuschen, Grabdenkmälern usw., die zuweilen Veranlassung zu ganz bedeutenden Werken wurden. So konnte es kommen, daß da, wo bedeutende Maler selten waren, Bildhauer von anerkanntem Ruf auftauchten. Verboeckhoven war der Sohn eines Bildhauers aus Westflandern, wo merkwürdigerweise mehrere der hervorragendsten Plastiker geboren wurden. Brügge, Veuren, Dixmude sahen Bildhauer von großem Verdienst entstehen, namentlich wenn man sie mit den Malern vergleicht, die diesen Städten entstammten.

Nach 1830 war der Ruf von Will. Geefs fast ebenso groß wie derjenige von Wappers. Das dem französischen Generalbevollmächtigten General Belliard gleich nach der Revolution errichtete Standbild, ein Werk großen Stils, das ergreifende Grabmal des Grafen Frédéric de Mérode in S. Gudule in Brüssel, das Standbild von Rubens in Antwerpen (1840), das ideale Bild von Maria Malibran, das durch freiwillige Beiträge auf dem Grabe der berühmten Sängerin errichtet und von Lamartine mit so schönen Versen geschmückt wurde (1842), — sie alle trugen mit bei zu dem


Abb. 49. E. Simonis: Gottfried von Bouillon. Brüssel, Place Royale.

Ruf ihres Schöpfers. Später mit der Ausführung eines den Manen der Opfer der Revolution gewidmeten Denkmals beauftragt, zog er dieses ins Lächerliche, indem er aus der Figur des Vaterlandes eine komplettierte Venus von Milo machte. Wie dem auch sein mag, Geefs verdankte seinen Werken eine europäische Berühmtheit, und man kann sagen, daß in seinem Atelier in der Rue des Palais in Schaerbeck alle bekannten Größen, fremde sowohl wie belgische, erschienen, die in irgend einer Weise mit dem Ereignis von 1830 verknüpft waren. Sämtliche Büsten aus seiner Galerie würden ein wahres Pantheon bilden. Das Museum in Brüssel besitzt die Entwürfe zu mehr als dreißig dieser Bildnisse. Von den sechs Brüdern Geefs, die alle Bildhauer waren, errangen sich nur die beiden ältesten, Willem und Joseph, eine mehr als örtliche Berühmtheit. Joseph, drei Jahre jünger als Willem, kam wie dieser in Antwerpen zur Welt. Die in seinem Geburtsort begonnenen Studien setzte er in Paris und in Rom fort. Im Pariser Salon von 1841 fiel seiner Fischerwaise die goldene Medaille zu. Im folgenden Jahre bei der Preisausschreibung für das Standbild Andreas Vesalius' von der Regierung gekrönt, trug er durch die Bildsäule des großen Anatomen, die heute einen der öffentlichen Plätze Brüssels ziert, zum Glanze der belgischen Bildhauerei bei.

Obgleich aber die Plastik für Belgien nicht geringere Erfolge errang, als die Malerei, war sie doch, mehr noch als letztere, von französischen Einflüssen durchsetzt. Die Schulung des jungen Bildhauers verlangte einen mehr oder weniger langen Aufenthalt im Atelier eines beliebten Pariser Meisters. Bei den Geefs z. B. festzustellen, was speziell belgische Eigentümlichkeit sei, würde eine ziemlich heikle Sache sein. Weder bei dem einen, noch bei dem anderen gab es etwas, das seinen Ursprung angab, sei es in der Form, sei es im bloßen Motiv. Der Bildhauer war noch weniger als der Maler besorgt, sich den Vorschriften dessen

zu entziehen, was man billig Mode nennen muß. Diese Mode machte er nicht selber; er dachte nicht daran, sie zu ändern; er nahm sie hin und befleißigte sich, oft nicht ohne Erfolg, ihr zu folgen. Es war also ein Ereignis, als im Jahre 1848 das Modell der Reiterstatue Gottfried von Bouillons erschien, die vom Staat bestellt war (Abb. 49). Das Werk rührt von Eug. Simonis her, einem 1810 zu Lüttich geborenen Bildhauer und Schüler von Kessels. Durch die Größe der Linien, die nationale Bedeutung seines Gegenstandes wandte sich das Standbild an die Massen mit einer neuen beredten Sprache. Der Reiter durch seine mächtige Statur und die männliche Energie seiner Gebärde, das Pferd durch seine gedrungenen, aber zugleich nervigen und schönen Formen waren der wohlgetroffene Ausdruck der Ardenner Rasse. Das Werk von Simonis entsprach dem Bedürfnis der Nation, etwas von sich selbst in ihrer Kunst zu spüren, wäre es auch etwas, das den Verfeinerten nicht gefallen konnte, wenn es nur den vlämischen Geist atmete. Dieser Sehnsucht entsprach ein Bildhauer von wallonischer Herkunft in einer bemerkenswerten Weise, und zwar in dem Augenblicke, wo das Land siegreich aus einer Krise hervorging, in der seine Nationalität in größter Gefahr geschwebt hatte.

Das Jahr 1848 hatte in Brüssel den jungen Paul Bouré, einen in seinen Arbeiten vielverheißenden Schüler von Simonis, im Alter von kaum 25 Jahren verscheiden sehen. Mit 22 Jahren modellierte er den Gefesselten Prometheus, der jetzt dem Museum in Brüssel gehört (Abb. 48). Vor seinem Tode ar-



Abb. 50. Ch. Geerts und F. A. Durlet: Chorgestühl der Liebfrauenkirche zu Antwerpen.

beitete er mit anderen Künstlern, darunter auch Fraikin — von dem sogleich die Rede sein wird — an der Ausschmückung des Brüsseler Rathauses.

Diese erste, noch gemäßigte Anwendung des gotischen Stils in der Bildhauerei fand ihren vornehmsten Vertreter in Charles Geerts, geboren 1807 in Antwerpen und gestorben 1855 in Löwen. Geerts hatte sich mit Erfolg bestrebt, die Holzbildhauerei wieder zu neuem Leben zu erwecken. Das von Durlet entworfene Chorgestühl der Liebfrauenkirche in Antwerpen (Abb. 50) und die Wiederherstellung des Kamins des Vryen in Brügge geben einen Maßstab für sein schönes Talent. Charles Geerts hatte sich im Auslande, namentlich in England, einen Namen gemacht. Der Archaismus hatte in ihm so wenig den schöpferischen Geist erstickt, wie die religiösen Gefühle bei ihm die Anmut der Bewegungen beeinträchtigen konnten. Leider ließ der mit Aufträgen überhäufte feinfühlige Meister schließlich seine Kunst zum bloßen Geschäft hinabsinken. Man kann in ihm den Vorläufer jener Auffassungsweise in der Bildhauerei sehen, der die in ganz Europa errichteten Läden huldigen und die allen ihren Produktionen einen Charakter erbärmlicher Ausdruckslosigkeit gibt.



Abb. 51. C. A. Fraikin: Der gefangene Amor. Brüssel, Museum.

Fraikin war ein merkwürdiges Beispiel der Macht der inneren Berufung. Als Sohn eines Notars in einem kleinen Ort der Provinz Antwerpen, Herenthals, begann er seine Laufbahn als Apothekergehilfe. Durch Geefs' Beispiel gereizt, fühlte er sich, nachdem er einige Zeit hindurch die Akademie zu Antwerpen besucht hatte, bald kräftig genug, um den Stößer mit dem Meißel zu vertauschen. Sein graziöses Talent brachte ihm lauten Beifall in den Ausstellungen ein. Der gefangene Amor (Abb. 51), der sich in Marmor im Staatsmuseum befindet, zuerst 1845 in Gips ausgestellt, reihte den jungen Bildhauer — er war damals erst 28 Jahre alt — unter die allerersten Künstler seines Landes ein. Das Lebenswerk Fraikins, das vom Künstler fast vollständig zugunsten seines Geburtsortes zusammengebracht wurde, umfaßt sehr verschiedene, mehr interessante und liebliche, als

tiefempfundene Stücke. „Eine lachende Phantasie", sagt Camille Lemonnier von ihm, „hält den Künstler fest in dieser Welt der erneuerten antiken Anmut, deren Umgestaltung er durch weiche Bewegungen und verführerische Reize einer Liebesträumerei ausdrückt. Die Wollust entflieht hier den Marmorwerken, die doch nur geschaffen scheinen, um jene zu verherrlichen!"*)

Fraikin wußte aber, wenn es darauf ankam, auch ernst zu sein. Sein für die Königin Luise in Ostende errichtetes Standbild, seine Gruppe von Egmont und Hoorn auf ihrem Gange zum Schafott in Brüssel sind nicht ohne Adel. In Fraikins Atelier machte Meunier seine ersten Versuche in der Skulptur. Dies berechtigt natürlich durchaus nicht dazu, dem Einfluß Fraikins auf die Entfaltung der Anlagen des großen Bildhauers irgend einen Anteil beizumessen.



Abb. 52. Bourla: Königl. Theater in Antwerpen (1834).

Die Architektur brauchte recht lange, bis sie sich auf das Niveau erhob, das die anderen Künste bereits erreicht hatten. Sie spielte eine untergeordnete Rolle, so lange man in Belgien noch für die Errichtung von Hallen, Magazinen, Kasernen, Bahnhöfen, Spitälern und Gefängnissen zu sorgen hatte. Das waren so die unerläßlichsten Dinge; Luxusausgaben durften nur in ganz beschränktem Maße auf das Verwaltungsprogramm gesetzt werden. Man durfte es nicht mit den Steuerpflichtigen verderben. Der Gedanke, daß einer Nation daran gelegen sein sollte, ihr Ansehen durch imposante Gebäude zu heben, hätte schlecht zu dem praktischen Geist des Belgiers gepaßt. Sowohl in der Hauptstadt, als in der Provinz

*) Histoire des beaux Arts en Belgique. 1887. Seite 169.



Abb. 53. T. J. Suys: St. Josephskirche in Brüssel, Quartier Léopold.

fehlt es noch heute nicht an amtlichen Gebäuden, die so recht die Knauserei der Behörden zur Schau tragen. Die Verwendung von Eisen bewirkte eine noch größere Verarmung des künstlerischen Teiles dieser öffentlichen Nützlichkeitsgebäude. Bei den schwerfälligen, anspruchsvollen Privatbauten tat die Gußarbeit das ihre, die Fassaden zu verpfuschen, indem sie ihr klägliches Ornamentalsystem mit einer aller Eleganz und Anmut baren Linie verband. Mit gutem Recht konnte man deshalb die Theatergebäude von Antwerpen (1834, Abb. 52) und von Gent (1848), sowie den Justizpalast zu Gent (1846, Abb. 65) als glückliche Ausnahmen bezeichnen. Obwohl bis dahin der klassische Stil in den Schulen durchweg vorherrschte, vermochten es doch die Architekten Bourla und Roelandt, ihren Linien mehr Größe, ihren Ausführungen mehr Bewegung zu geben und die Trockenheit des damals beliebten architektonischen Prinzips durch größere Betonung des Malerischen zu verschönen. Die weitestgehende Kühnheit aber blieb zurück hinter den Leistungen von Klenze, dem Helden des Tages, in allem was Baukunst hieß.

Suys, dem es sein Alter erlaubt hätte, sich zurückzuziehen, legte im Gegenteil eine Probe von Geschmack und Initiative ab durch die Erbauung der St. Josephskirche im Quartier Léopold in Brüssel (1849, Abb. 53).

Dieses schöne Gebäude, das bald zum Zentrum eines Luxusviertels wurde, ist im italienischen Stil des 17. Jahrhunderts gehalten. Sichtlich inspiriert von der Trinità de' Monti, wie diese zweitürmig, hat die neue Kirche all ihren Reiz bewahrt; ganz aus Quadersteinen erbaut, paßt sie sich in glücklichster Weise dem vornehmen und ganz modernen Milieu an, in dem sie sich erhebt. Das Quartier Léopold, das von reichen Privatleuten bewohnt wird, wurde gleichsam eine Schule für den Fleiß der Architekten. Im Streben nach Genialität und Ueppigkeit der Verzierungen entstand dort eine ganze Generation von Architekten, die förmlich eine Wissenschaft des Effektes herausbildeten und man könnte sagen, dort den



Abb. 54. Louis van Overstraeten: Marienkirche in Brüssel.

Weg nach Damaskus fanden. Die angrenzende Linie der die Stadt umgürtenden Boulevards war nach dem Osten hin bald mit vornehmen Privathäusern besetzt, die oftmals wahre Paläste waren, wie sie Belgien nur im 18. Jahrhundert gekannt hatte. Allmählich gehörte es zum guten Ton, in die Vorstädte zu ziehen. Besonders die Künstler verlegten gerne ihre Wohnung dorthin. Schaerbeck auf dem Weg nach Laeken war gleichsam das Rendezvous der bedeutenden Künstler der Hauptstadt. Als Gallait seinen Aufenthalt in Paris aufgab, ließ er sich dort eine prachtvolle Villa bauen; Geefs, Fraikin, Verboeckhoven hatten dort ihr fürstliches Heim. Die sogenannte „äußere" Rue Royale und deren Verlängerung, die Rue des Palais, bildeten damals den hübschesten Teil der Gruppe. Wo sie zusammentreffen, erhob sich die neue Marienkirche (Abb. 54), ein Gebäude im romanisch-byzantinischen Stil von Louis van Overstraeten, das beim Tode des Erbauers noch nicht ganz vollendet war (1849). Sie wirkt ungemein glücklich als Ganzes und die schönen Verhältnisse ihrer Kuppel verschönern den Durchblick der Rue Royale nach Norden hin ganz außerordentlich.

Am 6. Mai 1846 wurde die St. Hubertuspassage (Abb. 55) mit großem Pomp durch den König eingeweiht. Dieser 213 Meter lange Verbindungsweg begann im Zentrum der Stadt Brüssel. Der Architekt J. P. Cluysenaar, ein Schüler von Suys, hatte den klassischen Stil angewandt, der erst durch wenige Bildwerke wieder

belebt worden war. Die Passage war sogleich besetzt mit eleganten Läden, Cafes, einem Theatersaal usw. Schon durch ihre Lage mußte sie das bedeutendste Vergnügungs- und Geschäftszentrum werden. Und fast zu gleicher Zeit erbaute Cluysenaar gegenüber der Rue de la Madeleine — der belebtesten Straße Brüssels — eine große gedeckte Markthalle, den sogenannten Marché de la Madeleine (Abb. 56).



Abb. 55. P. J. Cluysenaar: St. Hubertus-Passage in Brüssel.

Der Architekt, der diesmal dem klassischen Stil untreu wurde, hatte aus einer der Fassaden seiner Markthalle eine gewandte Mischung von romanischem und spätgotischem Stil gemacht, die den Eindruck gewisser venezianischer Paläste wachrief. Der Mittelpunkt der Stadt bekam dadurch fast ein modernes Ansehen, ohne jedoch seine brabantische Physiognomie einzubüßen, die sich in den hohen, mit ausgeschweiften Giebeln versehenen Häusern charakterisierte. In den geräumigen Salons im Oberbau der St. Hubertuspassage hatte sich im Monat Januar 1848 eine Gesellschaft an-

sässig gemacht, die bestimmt war, unter dem Namen „Cercle artistique et littéraire“ der lebenskräftigste geistige Mittelpunkt des Landes zu werden. Unter dem Vorsitz des Direktors der Sternwarte, Quetelet, eines Gelehrten von europäischem Ruf, und mit den Vizepräsidenten Madou und Verboeckhoven rekrutierte dieser Verein seine Mitglieder durch Hinzuwahl aus den angesehensten Repräsentanten der Wissenschaften, der Künste und der Literatur. Der Zufall verhalf ihm zu



Abb. 56. P. J. Cluysenaar: Marché de la Madeleine.

rechter Stunde dazu, sein Programm in glänzender Weise durchzuführen. Die Nationalausstellung öffnete ihre Tore. Die unruhige Lage Europas hatte Belgien zum Sammelpunkt einer kosmopolitischen Gesellschaft von Berühmtheiten aller Art gemacht, unter denen die Künstler eine bedeutende Stelle einnahmen. Der Verein, der vor der Welt sein Vertrauen in die Zukunft beweisen und zugleich den Teilnehmern des ersten Salons nach der Revolution von 1848 einen feierlichen Empfang bereiten wollte, faßte den Beschluß, ein Fest zu geben, unter Mitwirkung seiner sämtlichen Mitglieder. Die Architekten, Bildhauer und Maler zeigten die regste Teilnahme. Allen war es ein Vergnügen, zu dem glänzenden Gelingen dieses

Festes beizutragen. Und es war ein Triumph, als am 26. September unter den hallenden Wölbungen des Marché de la Madeleine, — der dank den Bemühungen des Architekten Alph. Balat und der Beihilfe vieler belgischer und fremder Künstler in einen Feenpalast umgewandelt worden war, — die Hochrufe und Fanfaren zur Begrüßung der königlichen Familie erschallten. Nicht nur dies Wunder hatte das Zusammenwirken von so viel gutem Willen vermocht; das Fest des Vereins glich zugleich einer Revue über die künstlerischen Kräfte der Nation am Vorabend einer Schlacht. Die Liste aller derjenigen, deren Talent die Verwirklichung eines herrlichen Projektes ermöglichte, enthielt die hervorragendsten Namen Belgiens, Frankreichs und Hollands!



Abb. 57. Jos. van Lérius: Paul und Virginie.
Nach dem Stich von J. Franck.
(Zu Seite 80.)



Abb. 58. L. Gallait: Die Brüsseler Schützengilde erweist Egmont und Hoorn die letzten Ehren.
Nach Muther, Die belgische Malerei.

Die Brüsseler Akademie bekommt einen Malkursus. — Die Spaltung der „öffentlichen Schule" und der „freien Schule". — Die Nationalausstellung der schönen Künste 1851. — Glänzende Teilnahme des Auslandes. — Kaufleute als Mäcene. — Ansehen der französischen Schule. — Die bürgerliche Kunst und ihre Vertreter. — Erfolg der „abgehauenen Köpfe" von Gallait. — Meinung Ludwig Pfaus. — Leys und seine goldfarbene Manier. — Florent Willems. — Joseph Stevens und seine „Hundearbeit". — Bewegung in der Landschaftsmalerei. — Fourmois und seine „Wassermühle."

Der Salon hatte auch eine Gruppe junger, feuriger Künstler gezeitigt, die künftigen Ausführer einer kaum noch angedeuteten Erneuerung, deren Anzeichen jedoch überall schon nachweisbar waren. Durfte man dieser Bewegung hemmend in den Weg treten? Man hätte wirklich sagen mögen, daß das die Absicht der öffentlichen Behörden war. Denn als Brüssel endlich einen Malkursus ins Leben rief, wählte der Stadtrat, der doch die Wahl zwischen so viel hochverdienten Künstlern hatte, Navez zum Leiter desselben. Fast hätte man das berühmte Wort eines Politikers „ein Anachronismus oder eine Herausforderung" anwenden können.

So standen sich am Anfang 1850 einerseits die nicht nur altmodischen, sondern sogar falschen Prinzipien der Davidschen Schule — die zufälliger Weise in der Person von Navez fortlebten — und andererseits die angesehene nationale Richtung mit ihrem Hauptvertreter Gallait gegenüber. Von einer unabhängigen Kunst sollte erst später die Rede sein. Damals konnte man noch in einer Brüsseler Zeitung, dem Observateur, von einem der angesehensten Kritiker und nahen Verwandten von Stevens, Charles de Leutre, folgenden Satz lesen: „Das

Wahre, wie es diese Maler auffassen, die sich für Künstler halten, dieses Wahre ist der Verlust der Kunst!"

Was da kommen mußte, kam. Eines Tages öffnete sich in Brüssel, ohne großes Geschrei von Prinzipien zu machen, ein freies Atelier, in dem eine Anzahl junger Künstler auf gemeinsame Kosten sich daran machten, nach der Natur zu zeichnen und zu malen. Es hieß die Académie de Saint Luc. Jean Rousseau, der sie sehr wohl kannte und sogar ein wenig dazu gehörte, nannte sie „eine Akademie, in der man bloß Schüler findet", im Gegensatz zu der, in der es nur Meister gibt. Unter der letzteren verstand er die Akademie van der Haert — nach ihrem Gründer benannt, einem hochbegabten Künstler und Schwager Rudes durch seine Heirat mit Fräulein Frémiet —, in der lauter Künstler, die bereits bekannt waren und es zu etwas gebracht hatten, nach Modellen zeichneten.

Was die erstere betrifft, so entwarf der glänzende, damals am Anfang seiner Laufbahn stehende Kritiker mit flinker und farbensprühender Feder davon ein Bild, das wir als eine treue Wiedergabe der Tatsachen betrachten dürfen. „Die Académie de Saint Luc befindet sich nicht in einem großen, prächtigen Lokal mit Gasbeleuchtung. Sie arbeitet beim wohlfeilen Licht einer freigebigen Sonne; sie haust in einem großen Bodenraum hoch über zwei oder drei Stockwerken. Einige schlecht zusammenpassende, wackelige Stühle stellen das ganze Mobiliar dar. Die Akademiker haben sie eines schönen Tages dahin geschafft, zugleich mit einem Dutzend Staffeleien, drei Mappen mit Stichen, Zeichnungen und gemalten Studien, etwa fünfzig Gipsabgüssen und einem Fäßchen Tabak ... am Tage darauf ist die Arbeit losgegangen. Eine seltsame, unregelmäßige, oft unterbrochene Arbeit, die man aufnimmt, liegen läßt und ruckweise wieder ergreift; aber oft ein Arbeiten voll Geduld, Hartnäckigkeit und abgründiger Tiefe ... Wind, Regen, Kälte, Elend, alles gleitet an ihnen ab. Wenn der Regen gegen die Fenster schlägt, macht es ihnen Spaß, seiner Stimme und seinen Seufzern zu lauschen, zu hören ob er richtig oder falsch singt; sie wären imstande, allen Ernstes über den musikalischen Wert dieses Orchesters des lieben Gottes zu diskutieren. Wenn der Regen durch die Dachziegel in ihr Atelier sickert, dann danken sie Gott, daß er ihr Parkett umsonst wäscht, sie pflanzen lachend einen Regenschirm über ihrer Staffelei auf und arbeiten weiter, ohne sich darum zu kümmern ... Wetten, daß ihr diese Vagabunden von Saint Luc für anmaßende und unausstehliche Nachäffer der ‚Verbummelten' von Mürger haltet? Verzeiht, aber alles, was ich gesagt habe, ist wahr. Alles ... Daß sie auf einem Bodenraum hausen, wie die Typen von Béranger, — daß sie arm sind wie die Typen von Champfleury und sorglos wie die von Mürger; daß sie in diesem Punkt, in diesen drei Punkten Franzosen sind, das ist vielleicht bedauerlich ..." usw. Und in der Tat, das Vie de Bohême, das Evangelium eines guten Teiles der belgischen Künstler- und Schriftstellerjugend verfehlte nicht, seinen Einfluß auf den Wert der Produktionen auszuüben.

„Woher kommt eigentlich dieses arbeitsame Zigeunerleben? Daher, daß ihnen nur eine einzige Schule offen steht und daß, wenn der Unterricht in dieser Schule ihrem Geschmack und ihren Ideen zuwider ist, ihnen nichts anderes übrig bleibt, als allein fertig zu werden."

Das war wahr. Der offizielle Unterricht hatte alle Initiative zugrunde gerichtet. Nicht ein bekannter Künstler geruhte, ein Atelier für Schüler zu errichten. Die Künstlerlaufbahn anstreben zu wollen, ohne an der Akademie vorgebildet zu sein, das hieß sich ein Leben voll Sorgen bereiten, hieß sich von jedweder Lehrtätigkeit, ja sogar von allem Anspruch auf öffentliche Unterstützungen ausgeschlossen sehen. Viele fanden sich deshalb damit ab, in Ermangelung eines Besseren die öffentliche Schule zu besuchen. Das war das „primo vivere", der wesentlichste Punkt, besonders in einem Lande, in dem Ordnung und Regelmäßigkeit zu den charakteristischen Merkmalen des nationalen Geistes gehören.

Das Jahr 1851 sollte ein bedeutendes Ereignis bringen. Am 1. Mai sollte die Eröffnung der ersten Weltausstellung in London und am 15. August diejenige der alle drei Jahre wiederkehrenden Nationalausstellung in Brüssel stattfinden. In einem Bericht an den König hob der Minister des Innern, Ch. Rogier, die Wichtigkeit für Belgien hervor, den Kreis seiner Ausstellung zu erweitern. „Unsere Ausstellung", heißt es in diesem Bericht, „sollte, statt wie bisher vom exklusiven Standpunkt der belgischen Kunst aus gehandhabt zu werden, ein größeres Feld eröffnen, in dem Künstler aller Schulen sich treffen könnten; dadurch könnte man den Grad der Vollkommenheit feststellen, zu dem die verschiedenen Kunstzweige in Europa gelangt sind. — Die beiden Ausstellungen von London und Brüssel würden sich gegenseitig ergänzen."

Dieser Plan fand seine Ausführung, und Belgien wurde der Versammlungspunkt der Vertreter aller Hauptschulen und Haupttendenzen des Tages. Deutschland wie Frankreich hatten bedeutende Beiträge geschickt. Es war gewiß recht überraschend, die idealen Konzeptionen eines Steinle, eines Führich, eines Bendemann neben den Steinklopfern und dem Kontrabassisten von Courbet zu sehen, denen ein abfälliges Urteil von seiten eines großen Teils der Pariser Presse vorangegangen war.

Sonderbarerweise hatten die Belgier, nachdem sie mit so großer Begeisterung an der romantischen Bewegung teilgenommen hatten, sich fast gänzlich ferngehalten von dem Neuerungsgeist, dessen Einfluß sich in der französischen Kunst bereits fühlbar machte. Bei ihnen beherrschte die alte Routine immer noch den Unterricht, der, wie gesagt, allein in den Händen der Akademiker lag.

Wappers, de Keyser, de Braekeleer blieben in Antwerpen die Ueberlegenen. Die Oberherrschaft von Navez hatte, wir wir gesehen haben, sich in Brüssel noch mehr befestigt. Und noch mehr, der Name des Meisters stand obenan auf der Liste derer, die für die Hänge- und Preisrichterkommission der Ausstellung ausersehen waren, und das zu einer Zeit, in der der in Brüssel wohnende Gallait einstimmig für die dominierendste Persönlichkeit der belgischen Schule galt.

Die Ausstellung von 1851 besiegelte sein Ansehen und führte den vollkommenen Bruch mit den Autoritäten herbei. Noch immer sich an die Vorwürfe haltend, an denen er bisher seine geschickte Hand mit so viel Glück versucht hatte, stellte der Meister von Tournai ein großes Gemälde, Die Brüsseler Schützengilde erweist Egmont und Hoorn die letzten Ehren (Abb. 58), aus. Gallait zeigte hier die ganze Größe seines Talentes, und das Bild, gewöhnlich unter dem Titel „Les têtes

coupées" bekannt, war schon durch sein Thema das denkbar eindruckvollste. Zwei bleiche, grellbeleuchtete Häupter, die sich von einem schwarzsamtenen Trauertuch abheben, auf dem ein großes silbernes Kruzifix liegt, bilden den Hauptgegenstand, den Mittelpunkt des Gemäldes. Alles übrige ist Nebensache. Hauptsächlich darauf bedacht, alles das hervorzuheben, was seine Hauptstärke ausmacht, betont Gallait gewisse Details, die übrigens mit einer hervorragenden technischen Geschicklichkeit ausgeführt sind. So hebt er einen Zipfel des Trauertuches aus schwarzem Samt auf, um die Hand eines der Hingerichteten zu zeigen! Man könnte das Kunstkniffe nennen. Das Werk erregte großes Aufsehen. Pfau nennt es schlankweg „ein verfehltes Bild und ein schlagendes Beispiel für die Schwäche der Einbildungskraft seines Autors".

Gewiß, Gallait brauchte seinen Landsleuten seine Bedeutung oder seine Art der Auffassung eines Kunstwerkes nicht erst zu offenbaren. Man konnte verschiedener Ansicht sein über die Bedeutung seiner Schöpfung vom philosophischen oder historischen Gesichtspunkte aus; über seinen materiellen Wert aber gab es nur eine Stimme. Man fühlte einen Willen heraus, etwas, das größer war, als die Unternehmungen der Maler, die ihre Verfeinerung nicht über eine geleckte Technik hinausgehen ließ. Von allen Seiten wurde der Wunsch laut, daß Belgien sich den Besitz dieses großartigen Stückes sichern möchte, allein die Regierung machte allerhand Schwierigkeiten. Es hatten früher einmal Reibereien zwischen Gallait und dem Minister stattgefunden, deshalb war man gegenseitig schlecht aufeinander zu sprechen. Gallait war es darum zu tun, sein Werk die Reise durch Europa machen zu lassen; die Verwaltung war unschlüssig. Schließlich gingen die „Têtes coupées" in den Besitz der Stadt Tournai über. Die Presse machte dem Minister die bittersten Vorwürfe, daß er dadurch die Nation um das Hauptwerk des berühmtesten belgischen Malers gebracht hätte. Die Einmischung der Regierung wurde zu wiederholten Malen als unheilvoll bezeichnet, zunächst für die Interessen der Künstler, dann für den Fortschritt der Kunst überhaupt!

Nur von letzterem Gesichtspunkte aus war diese Klage berechtigt. Wappers, dessen Stern verblichen war, stellte nur von Zeit zu Zeit etwas aus. Kurz vorher war in Antwerpen ein Bild von ihm, Boccaccio bei Johanna von Neapel (Abb. 59), zu sehen gewesen, ein stilloses Stück ohne Kolorit, oder mehr ein großer, farbiger Bilderbogen. Eine Heilige Elisabeth von Ungarn von de Keyser war auch nicht dazu angetan, eine höhere Meinung von der künstlerischen Strömung in Antwerpen, wenn man sie den Leistungen ihrer hauptsächlichen Vertreter nach beurteilte, zu geben. Das war Kunst nach dem Geschmacke reich gewordener Bürger, weiter nichts. Navez, den neben seiner festen Ueberzeugung das Alter hinderte, irgendeine neue Form des Ausdruckes anzunehmen, tischte nur alte Erinnerungen auf. Die Rückkehr vom Jubelfest erregte neben dem Gallaitschen Gemälde durch eine ganze Fülle von Mißgriffen Anstoß, was den Widersachern des in so unglücklicher Weise weitergeführten akademischen Systems Gehör verschaffte. Und dabei war das Urteil des Publikums in Sachen der Kunst äußerst gemäßigt. Die Kritik ließ es zuweilen an Beifall fehlen für gewisse Individualitäten, deren Ruf noch nicht durch die Zeit bestätigt worden war; andererseits hielt sie



Abb. 59. Gust. Wappers: Boccaccio bei Johanna von Neapel.
Nach einer Zeichnung von J. B. Meunier.

aber auch mit beißenden Angriffen zurück. Die Menge hatte nur ganz vage Begriffe von der Beschaffenheit der künstlerischen Strömungen im Ausland. Ganz abgesehen von der englischen Schule, der man überhaupt die Existenz absprach, stützte sich die ganze Kenntnis von der deutschen, ja sogar von der französischen Kunst auf Stiche oder Lithographien, die man gelegentlich in den Schaufenstern der Händler sah. Für die große Majorität des Publikums gab es kein anderes Kriterium.

Deshalb war es wie eine Offenbarung, als im Brüsseler Salon einige Künstler mit berühmten Namen sich zeigten. Mochten die Zusendungen auch nicht gerade von außerordentlicher Bedeutung sein — und viele von ihnen von Kunsthändlern herrühren — sie gestatteten der Menge doch einen recht nützlichen Ueberblick.

Als C. de Brouckere, der Bürgermeister von Brüssel, als Vorsitzender der Kommission, am Schlusse der Ausstellung eine Ansprache an den König hielt, ließ er in seine Rede folgende Stelle einfließen: „Was ich anstrebe, was ich wünsche ist, daß wir den Fortschritt in der Kunst noch erleichtern dadurch, daß wir die Leistungen nebeneinander halten, die verschiedenen Schulen vereinigen und die Meister der Kunst miteinander in Berührung bringen ... Brüssel wird dadurch ein Heim aller Freunde des Schönen, ein Mittelpunkt künstlerischer Bestrebungen werden."

Es traf sich, daß gerade an diesem Zeitpunkt die besten Vertreter der belgischen Kunst, Leys, Madou, F. Willems, die Stevens in den Händen von Spekulanten waren. Der Katalog des Salons von 1851 bestätigt, daß auch alle französischen Arbeiten, diejenigen von Decamps, Rousseau, Troyon, Diaz, Meissonier, Isabey zu kaufmännischen Zwecken ausgestellt waren. Einer der bekanntesten belgischen

Händler war Arthur Stevens, der jüngere Bruder von Joseph und Alfred Stevens und wie diese in Paris etabliert. Eine neue Geschmacksrichtung ging von Paris aus, ohne Zweifel durch den Wert ihrer Repräsentanten günstig beeinflußt, die aber von erfahrenen Händlern in Gang gebracht und erhalten wurde. In Belgien nahm man mit Ungestüm daran teil.

Leys hatte seinem Ansehen die Krone aufgesetzt durch die Einführung seiner goldfarbenen Manier. Zwei herrliche Bilder von ihm, der Bürgermeister Six bei Rembrandt (Abb. 60) und das Atelier von Pieter de Hooch wurden in den Himmel erhoben. Wenn sie auch in gewisser Hinsicht an Isabey mahnten, so hatte doch offenbar das Studium Rembrandtscher Effekte den Maler vor allem beschäftigt. Das Almosen z. B. glich seiner ganzen Komposition nach fast genau einer der Radierungen des berühmten holländischen Meisters. Aber andererseits lag in all dem eine solche Genialität des Suchens, ein so verfeinerter Sinn für das Malerische sowohl in den Linien als auch in der Wirkung, daß man ganz darüber vergaß zu bestimmen, wieviel Veraltetes es in diesen entzückenden Darstellungen aus vergangener Zeit gab. Leys, der ganz in den Händen des Bankiers und Händlers Couteaux war, sah seine Werke und sein Ansehen über beide Weltteile verbreitet. Ebenso Florent Willems, dessen Gemäldeverkauf im Jahre 1650 von Arthur Stevens ausgestellt worden war. Alfred Stevens mit seiner Liebe zum Gold, der Sehnsucht nach dem Vaterland, dem Hugenottensoldaten, sowie noch mehreren anderen Werken von mäßigem Format, aber großer Tiefe des Ausdruckes wurde von Anfang an zu den „Geschichtsmalern" gezählt, was damals eine beneidenswerte Ehrung bedeutete.

„Eine Hundearbeit" von Joseph Stevens, das aber nicht verwechselt werden darf mit einem anderen im Museum zu Rouen befindlichen Gemälde gleichen Titels, verdiente sich den Beifall des Publikums sowohl durch seine vollendete Technik, als auch durch den Ausdruck des Themas. Die Darstellung dieser abgemagerten, jedem Brüsseler wohlbekannten Haushunde, die sich abplagen, um ihre Sandbürde fortzuschleppen, war ein Appell zugunsten der Hunde und zugleich eine Verteidigungsrede zugunsten der künstlerischen Initiative. Denn nur von den Künstlern hing es ab, Neues zu bringen; Sache des Publikums war es, ihre Bestrebungen zu unterstützen.

Es ist ganz klar, daß das Abweichen vom alten Weg nicht so ohne weiteres vor sich ging. Dyckmans bewahrte sein Ansehen bei den reichen Bürgern; Paul und Virginie von van Lérius, dem Professor der Malerei an der Akademie zu Antwerpen (Abb. 57), war einer der Schlager des Salons, ganz besonders bei den Damen. Wie jede andere Erziehung ging auch die des Publikums langsam vor sich.

In bezug auf die Landschaftsmalerei sagt ein zeitgenössischer Kritiker: „Man tastete zwischen dem alten van Assche, dem grünlichen de Jonghe und dem gelblichen Ducorron herum, ohne recht zu wissen, ob es nicht vielleicht besser sei, die Natur zu kopieren, als die Landschaftsanatomen der holländischen oder der deutschen Schule." *) Calame, Kalckreuth, Diday, Achenbach, L. Kuhnen galten fast für Verwegene. Wir haben gesehen, welchen Eindruck die ersten Landschaften von Roelofs hervor-

*) **Luthereau:** Revue de l'Exposition générale des Beaux-Arts. (1851).

gerufen hatten, der von seinem Landsmann Kuyttenbrouwer, geboren 1816 in Amersfoort, unterstützt wurde. Das Beispiel dieser beiden Künstler hat einen unbestreitbaren Anteil an der Erneuerungsbewegung, die sich vom Jahre 1851 ab bemerkbar machte. Die Landschaftsmaler lernten einfach werden.

Unter den Belgiern gab der Wallone Théod. Fourmois das Befreiungssignal. Geboren zu Presles im Hennegau im Jahre 1814, war er weder an Jahren



Abb. 60. H. Leys: Bürgermeister Six bei Rembrandt. Sammlung E. L. Behrens, Hamburg.

noch an Praxis jung. Ein sorgfältiger Zeichner mit glänzender Linienführung, hatte er als Lithograph mehr als ein Gemälde der Galerie Arenberg kopiert. Noch in unseren Tagen bleibt seine Wassermühle (Abb. 61) im Brüsseler Museum ein Stück von unbedingter Bedeutung. Die herrliche Gegend, aus der der Maler stammt, bot Schönheiten, die einen Ruysdael oder Hobbema hätten begeistern können. Also weg mit dem Schweifen in weite Fernen auf der Suche nach dem Malerischen! „Man kann nicht mehr behaupten, daß die Gegend auf Geist und Sinne einwirke“, sagt ein Kritiker jener Zeit, „denn es gibt nichts weniger Malerisches als das von Fourmois gewählte Sujet. Kein Erdenwinkel kann stiller, verlassener sein ...

Die Harmonie, die dieses Bild erfüllt, ist sein Hauptvorzug, und die Art von Geringschätzung, die Fourmois heute für die Details zeigt, beweist uns, daß er die Landschaft nach Art und Weise der großen Meister auffaßt."

Offenbar war, wenn sich einerseits bei dem Maler ein sichtlicher Fortschritt in der Art und Weise seines Schauens zeigte, auch auf Seite seiner Richter ein Fortschritt in der Art und Weise ihrer Auffassung zu verzeichnen.

Harmonie und Einfachheit waren nicht gerade die hervorstechenden Merkmale der belgischen Malerei. Daher bedeutete es schon etwas, daß man in einer zeitgenössischen Kritik die Bemerkung las: „Im Salon befinden sich keine zwanzig Gemälde, die im wahren Sinne des Wortes harmonisch genannt werden können." Auf den Titel Kolorist Anspruch machen — und wer machte darauf keinen Anspruch! — hieß seine Palette mit den schreiendsten Farben beladen. Man war doch, weiß Gott, ein Enkel von Rubens!

Die historische Einkleidung wurde zum Vorwand für die greulichsten Disharmonien. Wir erinnern an ein Gemälde von Jos. Lies, Jeanne d'Arc wird im Gefängnis verhört, dessen Ganzes geradezu blendet durch das übermäßige Auftragen von Krapplack in dem Gewand eines Kirchenfürsten. Sogar Gallait war nicht ganz vorwurfsfrei. Und wenn Leys eine etwas maßvollere Palette zeigte, so verwendete er dafür um so reichlicher Mischungen, die für die Erhaltung seiner Gemälde in hervorragender Weise schädlich waren. Schon vor längerer Zeit mußten einige jener Bilder in den Museen zu Antwerpen und Brüssel restauriert werden.



Abb. 61. Th. Fourmois: Die Wassermühle. Brüssel, Königl. Museum.



Abb. 62. G. Courbet: Die Steinklopfer. Dresden, Gemäldegalerie.
Ausgestellt in Brüssel 1851.

Beginn des Realismus mit Courbet im Salon von 1851. — Die Steinklopfer und ihre Aufnahme von seiten des belgischen Publikums. — Die deutsche Strömung. — Die Freskomalerei. — Portaels und van Eycken nehmen diese Malgattung auf. — Das Künstlerfest von 1851. — Die Preisverteilung der Nationalausstellung der schönen Künste durch König Léopold I.

Das Erscheinen der ersten Werke Courbets Die Steinklopfer (Abb. 62) und Der Kontrabassist auf dem Schauplatz der Kunst in Belgien verursachte weiter kein Aufsehen. Die Pariser Kritik hatte das Publikum in leidenschaftlichen Worten aufgefordert, sich vor dem Verkünder einer Religion zu hüten, die dazu ausersehen war, den Kultus des wahren Schönen zugrunde zu richten. Es war der gleiche Aufruhr, wie er damals durch das Erscheinen der Werke von Delacroix unter den Klassikern hervorgerufen worden war. In Brüssel begegneten die Steinklopfer keiner Entrüstung. Man machte ein paar Glossen darüber, aber das war auch alles. Einige hielten es sogar für zum guten Ton gehörig, die Vorzüge des Bildes in bezug auf seine Technik herauszustreichen. Seine Tendenz hatte nichts Umstürzlerisches, wo doch sogar anerkannte Meister der Vergangenheit, um nur Jordaens zu nennen, nicht immer Vorbilder waren, wenn sie vom Standpunkt des Erhabenen und Vornehmen aus betrachtet wurden. Belgien besaß übrigens damals nichts, was es der „jungen" französischen Schule an die Seite hätte stellen können. Die „Jungen" verteilten sich auf Wiertz und Gallait, zwei Unzufriedene, das heißt Gegner der Regierung und infolgedessen sich der Popularität erfreuend. Antwerpen und Brüssel vertraten entgegengesetzte Richtungen; ihre Autorität als Akademien

hatte nichts Verletzendes. Die Kunst in Belgien hatte ein Räderwerk der Regierung zu sein, darüber war man einig. Wir haben schon davon gesprochen, daß kein einziger Künstler von Ruf daran dachte, ein Atelier zu eröffnen. Sich der Kunst widmen, hieß sich verpflichten, die staatliche Schule zu absolvieren. Die ausgesprochensten Talente konnten dagegen nicht aufkommen. Als in Brüssel die „Ecole de Peinture" ins Leben trat, gab Navez sein Atelier auf. Uebrigens bedeutete die Schule des Meisters gar keinen besonderen Zwang für seine Schüler. Alfred Stevens ist aus der Schule von Navez hervorgegangen und leugnet es nicht. Portaels, der Schwiegersohn des Meisters, malte Araber und richtete sein Augenmerk auf das Kolorit. De Groux, der sich kurz darauf als Neuerer aufwarf, schickte dem Salon 1851, von Düsseldorf aus, ein religiöses Gemälde Ruth und Nahemi zu, in dem der Einfluß von Navez mit dem Schadows sich paart.

Soviel stand fest, Courbet war ein Revolutionär. Trotzdem wurden seine Bilder nicht als ein Manifest betrachtet. Man sprach über sie, besonders in bezug auf ihre Technik. Man beurteilte das Kolorit als matt, — und dem war so, — die Form als unelegant, und dem war wieder so. Von da bis zu der Erklärung, daß er weder zeichnen noch malen könne, war nur ein Schritt. Man tat ihn. Umgekehrt hoben jedoch sehr ernste Zeitschriften die Steinklopfer in den Himmel. Der Observateur nannte dieses Bild „ein Werk, das dazu angetan ist, um alle, die armselig und beladen sind, Gott näher zu bringen". „Eine Kirche, die dieses Gemälde zum Schmuck einer ihrer Kapellen erwerben würde, täte besser daran, als ein schlechtgemaltes Bild der heiligen Jungfrau in roten und blauen Gewändern zu erstehen, wie man sie leider so oft sieht."

Courbet hatte im ganzen wenig Ursache, sich über die Belgier zu beklagen. Er machte sie später erst mit seiner Rückkehr aus der Konferenz bekannt und enthielt ihnen das Begräbnis zu Ornans gänzlich vor, das allerdings genügt hätte, seinen Ruf und seine Richtung von vornherein zu ruinieren. Er lebte in gutem Einvernehmen mit seinen Brüsseler Kollegen, ließ sich in ihrer Gesellschaft das Bier vom „Weißen Löwen" gut schmecken und hatte immer die Pfeife im Munde; aber er schimpfte über Rubens, was seinem Ansehen nicht gerade aufhalf.

Wir haben gesehen, daß schon vor dem Bekanntwerden der Courbetschen Werke sich in Brüssel eine Gruppe Unabhängiger unter dem Namen Académie de Saint Luc zusammengetan hatte. Rousseau versichert in dem vorerwähnten Artikel, daß die Mehrzahl der großen Künstler Belgiens Freunde der Mitglieder dieser Akademie waren. „Das erstemal trieb sie die Neugierde, sich diesen Speicher anzusehen; aber sie gewannen ein wirkliches Interesse an diesen Zigeunern und kehrten oft wieder." Die Académie de St. Luc ging also dem ersten Auftreten Courbets in Belgien voran. Wir werden verschiedene ihrer Vorläufer als Beteiligte bei der Gründung der „Société libre des beaux Arts" wiederfinden. Als maßgebende Autorität machte sich in ihr nur Slingeneyer bemerkbar, ein Durchgänger und Enthusiast, der beim jungen Element sich größter Beliebtheit erfreute.

Ohne gerade eine Pflanzstätte bedeutender Künstler zu sein, übte die St. Lukas-Akademie doch ihren Einfluß aus, und sie brachte es dahin, daß Künstler und Pubiikum im Lauf der Zeit dazu kamen, sich mit einer freieren Kunstauffassung,

einem innigeren Wahrheitsbestreben und einer weniger banalen Wiedergabe der Effekte vertraut machten. Das war Zukunftsmusik. Die neuen Tendenzen kündigten sich nur schüchtern und verworren an. Von der Kritik wenig unterstützt, fanden sie keine Ermutigung von seiten jener, die kraft ihrer Autorität ihnen hätten Ansehen verschaffen können. Diesen Mangel ersetzen zu wollen, erschien geradezu als Unmöglichkeit, und die Menge hielt sich zurück.

Die Ausstellung von 1851 gab einem Teil des Publikums Gelegenheit, gewissen Repräsentanten der deutschen Schule zu huldigen. Bendemann, Julius und Karl Hübner, Begas, Koehler, Philipp Veit, Steinle, Steffeck und andere mehr hatten der Aufforderung der Regierung Folge geleistet durch Einsendung von Gemälden und Kartons. Es wäre unnütz, den Gegensatz zwischen diesen herben Schöpfungen und dem Charakteristischen, dem, was im Guten und Schlechten die vlämische Schule ausmacht, zu betonen. Man hätte sie die heilige Schar der Kunst nennen mögen, dazu berufen, jene Prinzipien zu verteidigen, an deren Autorität Courbet rütteln wollte. Die deutsche Kunst begeisterte die Menge gewiß nicht, aber trotzdem fand sie ehrenvollsten Beifall. Das gelehrte und literarische Belgien hatte die Entwickelung der Kunst in Deutschland unter dem Schutz des Königs von Bayern nicht gleichgültigen Auges verfolgt. Die Universität unterhielt bei dem tonangebenden Teil der Bevölkerung die Pflege der deutschen Philosophie, der deutschen Musik und Dichtung. Die großen, durch die romantische Periode besonders hervortretenden Gestalten eines Goethe, eines Schiller schienen durch die Ereignisse von 1848 ein neues Ansehen erworben zu haben. Eine Reise nach Deutschland gehörte in das Erziehungsprogramm jedwedes jungen Mannes, der die wissenschaftliche oder literarische Laufbahn zu betreten sich anschickte. Die Jugend war durchtränkt von Deutschtum.

Die Stecherkunst und die Lithographie hatten die malerischen Ufer des Rheins allen vertraut gemacht, gerade so wie vorher die Seen und Berge Schottlands durch die Romane von Walter Scott in Mode gebracht worden waren. Mit dem „Rhin" von Victor Hugo wurden die zerfallenen Burgen und ihre poetischen Sagen zu Dingen, die jeder Gebildete kannte. Man wurde nur unter der Bedingung zum Künstler oder Gelehrten geweiht, daß man, den Rucksack auf dem Rücken und den Wanderstab in der Hand, den Drachenfels oder die Loreley erstiegen hatte. Die Landschaftsmaler und Maler von Städtebildern nützten die Studien, die sie im Lauf ihrer Exkursionen in den lieblichen Dörfern am Rhein gesammelt hatten, reichlich aus. In den Augen vieler stellte die von Carstens inaugurierte Bewegung eine Wiedergeburt dar, und mit Hilfe der religiösen Strömung fanden die Erzeugnisse der Düsseldorfer Schule in Belgien das weitgehendste Entgegenkommen. Die Bilder des Hauses Buddaeus waren in aller Händen. Für das junge Künstlertum waren sie eine Quelle von Studien und Begeisterungen, davon legen eine Menge von Werken aus jener Zeit Zeugnis ab. Die Namen Overbeck, Cornelius, Kaulbach, Schnorr waren in aller Munde. Es gab Aesthetiker, die sich zu dem Vorschlag verstiegen, einen Preis von München an Stelle des Rompreises einzuführen.

„Die Wände unserer öffentlichen Gebäude sollen das wirkliche große Buch der nationalen Erziehung sein; dort wird das Volk um so leichter mit den großen

Begebenheiten seiner Geschichte bekannt werden, als es dieselben beständig vor Augen hat. Dorthin soll es sich wenden, um das Leben seiner großen Männer, Gesetzgeber, Anführer, Gelehrten und Künstler zu studieren; dort liegt, mit einem Wort, der Schlüssel zu jenem Rätsel, nach dessen Lösung man stets mit so großem Eifer sucht, zur öffentlichen Erziehung. Durch vieles Sehen von großen und schönen Dingen bildet sich der Geschmack, klärt sich der Geist, gewinnt die Erziehung Schliff, und wir werden bald ein Volk gebildeter Bürger haben, das seine Pflichten erkennt und dessen Denken reicher wird statt zu verarmen! Drum laßt uns unsere Wände mit Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte schmücken, wie einst Athen oder Rom, und laßt uns Sorge tragen, daß die Regierung Leopolds das Zeitalter der Einführung der monumentalen Malerei in Belgien werde."*)

Diese Sprache unterscheidet sich nicht sehr von der, die Wiertz geredet hatte. Trotzdem verhehlte sich der Maler nicht die Schwierigkeiten, mit denen die Einführung der Freskomalerei in Belgien verbunden sein würde. „Die Malerei großen Stils verlangt einen durch und durch gebildeten Künstler", schrieb er. „Die gewöhnliche Malerei erfordert bloß Geduld. Die Einführung der Malerei großen Stils ist deshalb eine schlimme Sache für unsere moderne Schule; die Begeisterung, das Bedürfnis unsterbliche Werke zu schaffen, werden wie ein langsames Feuer das Gehirn unserer Künstler verzehren, werden sie emportreiben von dem weichen Sessel, auf welchem sie mit so viel Beharrlichkeit und Erfolg sich niedergelassen haben."

Der Meinung Wiertz' nach war die Einführung der Freskomalerei in Belgien ebenso schlimm wie ein Choleraausbruch! Sie bedeutete im Grunde den Sturz des ganzen Systems, das seit dem Jahre 1830 bestanden hatte, den Untergang alles dessen, was in den Augen der Welt die Ueberlegenheit der belgischen Schule ausgemacht hatte, der sauberen Malerei und der Farbenpracht.

Dennoch gab es Maler, die geneigt waren, die Forderungen der Wandmalerei soviel als möglich mit einem freieren, weniger abgezirkelten Verfahren, einer in der deutschen Schule verpönten Suche nach Wirkung und Plastik in Einklang zu bringen. Portaels und van Eycken übernahmen diese Rolle. Ersterer unternahm mit Hilfe einiger Mitarbeiter wie Victor Lagye, Josef Gerard und anderer mehr die Kapelle eines Klosters der Brüder von der christlichen Lehre in Brüssel mit Fresken auszustatten. Der junge Künstler hatte die Wände dieser unlängst erbauten, im neubyzantinischen Stil gehaltenen Kapelle mit Figuren von Engeln, Heiligen und Aposteln in Wasserglastechnik bemalt.**) Er selbst hatte die Kosten des ganzen Unternehmens getragen. In seinem Dilettantentum hatte er nicht bedacht, daß der gute Wille den Mangel an Geschicklichkeit nicht zu ersetzen imstande ist, daß es im Grunde mehr bedurfte als bloßer Bewunderung, um die Maler von Assisi, von Siena, Padua oder Orvieto wieder zum Leben zu erwecken, und daß der Versuch, selbst wenn er gelänge, dennoch auf eine bloße Nachahmung hinausliefe.

Die Regierung hatte den wenig glücklichen Einfall, Portaels zu beauftragen, das Giebelfeld der St. Jakobskirche in Brüssel mit einem Fresko zu schmücken.

*) La Renaissance 1851, Seite 59.

**) Diese Kapelle ging bei der Umgestaltung des Quartier Notre Dame aux Neiges ein.

Der Maler wählte das Thema: **Maria, die Trösterin der Betrübten.** Wie ein Blatt jener Zeit sagte, „hatte er weder vor sich noch neben sich jemand, der mit ihm zu vergleichen gewesen wäre, um dadurch sein Schaffen zu erklären, noch jemand, der als sein Vorgänger hätte gelten können, um sein Werk zu rechtfertigen.“ Er hatte in der Tat alles erst zu schaffen: sowohl eine Malgattung, die zu sehen man nicht gewohnt war, als auch eine Art der Arbeit, die ihm nicht geläufig war. Es kam dem Maler weder in den Sinn, von seiner Vorliebe abzulassen, noch seine Leistungsfähigkeit höher anzuspannen. Für ihn selbst allerdings hatte das Werk denselben Wert wie sein Schöpfer. Allein er täuschte sich dabei. Ein Gemälde zum Schmuck einer siebzig Fuß langen Wand, noch dazu an der Außenseite eines Gebäudes, verlangte, um seinen Zweck zu erfüllen, Korrektheit in der Linienführung und ein maßvolles Kolorit, womit sich der Künstler nur recht nebensächlich beschäftigt hatte. Nebenstehende von ihm selbst entworfene Skizze (Abb. 63) zeigt dem Leser, wie dieses für das Giebelfeld der St. Jakobskirche entworfene Ganze ursprünglich aussah. Durch seine konfuse Linienführung und die schlechte Vorausberechnung des Effekts mißglückte es vollständig. Eine nachträglich vorgenommene Vereinfachung konnte nichts daran verbessern. Das Unglück war einmal geschehen und Portaels ging nicht ohne Schaden aus diesem Unternehmen hervor, auf das man so kühne Erwartungen gebaut hatte.

Van Eycken hatte sein Gemälde auf mäßigere Proportionen beschränkt. Einige mystische Kompositionen, mit denen er die Wände eines nur matt erleuchteten Anbaues der Kapellenkirche in Brüssel schmückte, waren dem Andenken der Königin Luise geweiht. Es waren dies stillose, ziemlich schwächliche Werke, um deren fast gänzliches Verschwinden es nicht sehr schade ist. Man

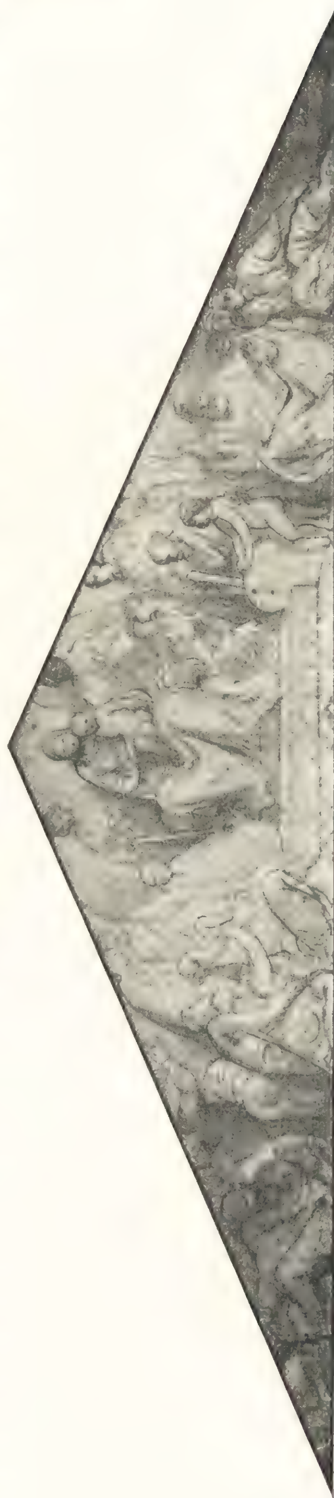


Abb. 63. J. F. Portaels: Ursprünglicher Entwurf für das Fresko am Giebel der St. Jakobskirche in Brüssel, Originalskizze des Künstlers. Brüssel, Privatbesitz.

kann sagen, daß diese ersten Versuche auf dem Gebiete der Wandmalerei in Belgien verfrüht waren. Weder die Ausbildung des Künstlers, noch das Vorangehen der nationalen Schule konnten ihm helfen, den Erfolg in einer Kunstgattung vorweg zu nehmen, wo es nur auf die Fähigkeiten — und die Uebung — derer, die sie ausüben, ankommt.

Dafür erneuerten die Künstler der verschiedenen Kunstgattungen mit unglaublichem Erfolg, aber diesmal in viel größerem Stil, die Kundgebung von 1848. Ein mächtiger, von Balat erbauter Festpalast am Boulevard du Régent war gleich-



Abb. 64. G. Courbet: Die spanische Tänzerin Señora Guerrero.
Brüssel, Königl. Museum.

sam eine Bestätigung dafür, daß die Belgier gewillt waren, sich auf einem Gebiet auszuzeichnen, das ihnen vertraut war und auf dem ihre Vorfahren sich in glänzender Weise mit den großen Venetianern messen konnten. Außer Gallait und Wiertz, die man die ewig Unzufriedenen hätte nennen können, hatten sich die hauptsächlichsten Künstler des Landes an der Dekoration eines Saales beteiligt, in dem alle Kunstgattungen ihren Vertreter finden sollten. Zahlreiche Berufsgenossen aus Frankreich und Holland nahmen an dieser kollegialen Kundgebung teil. Courbet selbst versuchte sich damals, vielleicht das einzige Mal, und zwar nicht ohne Erfolg, in der dekorativen Malerei. Er malte die damals in Brüssel sehr gefeierte spanische Tänzerin Señora Guerrero nach dem Leben (Abb. 64). Das Bild, das sich im Brüsseler Museum befindet, zeigt auffallende Verwandtschaft mit Goya.

Unabhängig von einem der königlichen Familie dargebrachten Fest, fand in dem Palast, den der Cercle artistique et littéraire aufgerichtet hatte, unter großem Pomp die Preisverteilung der Londoner Weltausstellung und der Brüsseler Gemäldeausstellung statt. Zu gleicher Zeit mit Cogniet und Robert Fleury empfingen Begas und Bendemann aus der Hand des Königs die Abzeichen der Ritter vom Leopoldorden; Meissonier, Roqueplan, Julius Hübner, Hasenclever erhielten die goldene Medaille, die außerdem noch Stevens zuerkannt wurde. Die Feier lief nicht ohne Zwischenfälle ab. Die in großer Anzahl vertretenen Künstler gefielen sich darin, die von den Preisrichtern erteilten Auszeichnungen mit Jubel oder Murren zu begrüßen, je nachdem dieselben ihren Beifall oder ihr Mißfallen fanden.

Gallait, der zum Offizier des Leopoldordens ernannt worden war, reagierte nicht, als sein Name genannt wurde. Es hatte sich in Brüssel eine mächtige Partei gebildet, die die Ernennung des Künstlers zum Direktor der Akademie befürwortete. Gallait wurde damals als der erste Meister Belgiens gefeiert. Hätte er gerade damals an der Spitze des Lehrkörpers in der Hauptstadt gestanden, so hätte das der Brüsseler Akademie gewiß großes Ansehen verliehen. Allein der Meister stellte seine Bedingungen. Er verlangte ein neues Lokal, — die Kurse an der Brüsseler Akademie wurden im Souterrain des Gewerbemuseums, der jetzigen Bibliothek, abgehalten, — und außerdem noch andere Abänderungen, wie z. B. vollkommen dieselben Privilegien wie die der Akademie von Antwerpen. Die Regierung aber, von politischen Rücksichtnahmen bestimmt, fürchtete sich die Antwerpener, die auf ihre Ueberlegenheit im Kunstunterricht sehr viel hielten, zu entfremden. Gallait zog sich deshalb zurück, und die Dinge gingen ihren alten Trab weiter.



Abb. 65. Roelandt: Justizpalast in Gent. (Zu Seite 70.)



Abb. 66. W. Roelofs: Polder von Winkel.
Nach dem Katalog der Versteigerung von Werken des Künstlers 1898.

Der Salon von Antwerpen von 1852. — Die Künstlerfahrt des Malers Leys durch Deutschland. — Auftreten der englischen Maler in Belgien. — Salon von Gent 1853. — Der rustikanische Zug: Rosa Bonheur und der Pferdemarkt. — Jules Breton und die Heimkehrenden Schnitter. — Gustav Brion und die Drescher. — Israels: die Waisen. — Rochussen: Winterfreuden. — Das malerische Holland: W. Roelofs. — Die Belgier in Barbizon: Gustav Piéron und François Lamorinière. — Die Pariser Belgier: Ch. Verlat, Wölfe im Schnee um eine Beute kämpfend. — Büffel von einem Tiger überfallen. — Ed. Hamman: Adriaen Willaert. — Jean Baptiste van Moer, Maler der Städtebilder. — Die Geschichtsmalerei wird geläufig. — Die belgische Schule bei der Weltausstellung von 1855. — Leys feiert Triumphe. — Ch. de Groux. — Alfred Stevens. — Madou. — Adolf Dillens. — Joseph Lies. — Die religiöse Kunst: Alexandre Thomas. — Das Porträt: Alexandre Robert, „der erste Porträtist Europas". — Fl. Willems. — F. Bossuet. — Louis Robbe. — Victor van Hove, ein naturalistischer Bildhauer. — Die Photographie und ihr Einfluß.

Konnte aber überhaupt von Verbesserungen die Rede sein in einer Zeit, wo der Bürgermeister von Brüssel in seiner Eigenschaft als Präsident der Ausstellung im Laufe seiner Festrede sich bemüßigt glaubte, gewisse Werke zu preisen, deren stark anfechtbarer Wert ebenso stark angefochten wurde, und deren Vorhandensein im Salon — wenn man ihm glaubt — gewaltig zu dem glänzenden Gelingen der Ausstellung beigetragen hätte? „Die Geschichtsmalerei soll in Verfall geraten sein", sagte de Brouckere, „und dabei haben wir die Kartons von Bendemann und Hübner vor Augen, und unsere Künstler, begeistert von Michelangelo und Raffael,

führen bei uns die Wandmalerei ein und versuchen mit Schnetz, Cornelius, Horace Vernet und Schadow zu rivalisieren!"

Das wertvollste Resultat der Ausstellung von 1851 war der engere Verkehr der Belgier mit ihren Nachbarn, der dadurch angeregt wurde. Im Jahre 1852 zog der Salon von Antwerpen eine Menge Ausländer herbei. Besonders die Engländer stellten ein großes Kontingent. J. E. Millais, Ford Madox Brown, John Martin hielten gute Nachbarschaft mit Delacroix, E. Magnus, dessen Porträt von Henriette Sonntag sowohl Künstler als Publikum entzückte, und mit Knaus, dessen Jahrmarkt ganz außerordentlich gefiel. Leys hatte sich zurückgehalten. Der Meister befand sich damals gerade auf seiner Reise durch Deutschland, die einen so tiefgreifenden Einfluß auf seine späteren Werke ausüben sollte.

Auch der Salon von Gent war außergewöhnlich gut gelungen. Der Pferdemarkt von Rosa Bonheur fand im Rundgebäude der Universität den gleichen lauten Beifall wie vorher in Paris. Die wirkungsvolle Darstellung, die Fülle an Bewegung und sogar die schwerfällige Struktur dieser Percheronpferde, die in ihrem Typus etwas Verwandtes mit den vlämischen Pferderassen haben, trugen diesem herrlichen Bild eine gewissermaßen noch nie dagewesene Popularität ein. Die Wiedergabe der Natur, der Ausdruck des Wirklichen sprachen lauter als jede Gelehrsamkeit. Außerdem trugen die Heimkehrenden Schnitter von Jules Breton, die Drescher von Brion und eine Anzahl anderer Bilder dazu bei, das Publikum vollends für eine Naturauffassung zu gewinnen, deren ungeschminkter Ausdruck unter dem Pinsel Courbets die Form einer Herausforderung anzunehmen schien. Breton trat in Gent als Schüler von Felix de Vigne auf. Er trug einen sehr großen, aber auch voll berechtigten Erfolg davon.



Abb. 67. J. B. van Moer: Das Atelier des Künstlers.
Nach einem Stich von J. B. Meunier.

Und nicht allein aus Frankreich kam der belebende Hauch. Israels mit seinen Waisen, Roelofs mit seinen durch richtiges Gefühl für die Wirkung und glückliche Auswahl der Motive ausgezeichneten Landschaften (Abb. 66), Rochussen mit seinen Winterfreuden, sie alle rufen zur Freiheit in einer neuen Kunst. Ob ihr Ruf Widerhall findet? Um es gleich vorherzusagen: man konnte dafür mehr aufweisen als bloße Anzeichen. Verlat malte in derber Manier seine Wölfe im Schnee um eine Beute kämpfend und den von einem Tiger überfallenen Büffel. Gustav Piéron und François Lamorinière hielten ihre Eindrücke aus den Wäldern von Fontainebleau und aus den Ardennen fest. Jean Baptiste van Moer, der ehemalige Drechslergeselle, durchtränkte mit Poesie Motive, die seit Vermeer van Delft vergessen waren (Abb. 67); die Stevens, Willems hörten nicht auf, sich Erfolge zu verdienen und eröffneten wirklich neue Bahnen zur Vollkommenheit. Diese so gut aufgefaßten, so vorzüglich wiedergegebenen Stücke brachten vielleicht nicht mit besonders rückhaltlosem Freimut das Genie ihrer Rasse zum Ausdruck, sie trugen nicht sehr auffällig das Gepräge des „belgischen Geistes", von dem späterhin so viel die Rede sein sollte, aber, offen heraus, hatten Navez, Wappers, de Keyser, Gallait, Decaisne, E. Hamman, deren Auftreten so sehr verherrlicht wurde, hatten sie sich mehr bemüht, vaterländische Gesinnung zu zeigen?

Vergessen wir übrigens nicht, daß dem Künstler auch andere Pflichten entgegentraten! Alvin zögerte nicht es anzuerkennen, er, der seit 1830 den Fortschritt der belgischen Schule aufmerksamen Auges verfolgt hatte. „Der Kampfplatz ist bei uns für die Künstler zu eng", schrieb er 1854; „der Wetteifer ist beständig in Gefahr, zur Nebenbuhlerschaft zu werden. Maler und Bildhauer haben nur selten Gelegenheit, Werke zu schaffen, die ihren Dimensionen und ihrer Ausführung nach bedeutend genannt werden könnten.... Wenn wir unsere Ausstellungen mustern, worin sehen wir da die bedeutendsten Talente sich betätigen? In kleinen Bildern, die sicher Absatz finden, weil ihre Dimensionen den engen Räumen unserer Bürgerhäuser angepaßt sind. Was die großen historischen Kompositionen betrifft, so wollen sich nur noch unsere Anfänger damit befassen, arme Unerfahrene, die noch eine mühselige undankbare Arbeit auf sich nehmen, einige Stücke Leinwand zu bemalen, die nur dazu da sind, um aufgerollt in irgend einem Speicherwinkel zu vermodern!"

Ein trauriges Geständnis! Die staatliche Fürsorge hatte die Kunst sozusagen der Verwaltung untergeordnet. Auf dem Wege von Verordnungen schuf man einen Organismus, in dem die Größe des Talentes eine gewisse Rangordnung bedingen sollte. Die Menge der Akademien und der Umstand, daß der Unterricht an ihnen ganz unentgeltlich erteilt wurde, führten zu einer immer stärkeren Zunahme derjenigen, die nicht in diesen Beruf hineinpaßten. Es kostete den Handwerker nicht mehr, seinen Sohn Architekt werden zu lassen, als ihn zum Zimmermann auszubilden. Um von den elementaren Kursen zu den mittleren und von diesen zu den höchsten aufzusteigen, war nur eine gewisse Routine nötig. Anch'io son pittore! Der Rompreis machte aus dem Schüler einen geweihten Meister. Nachdem er, am Tage der Preisverteilung, im Triumphzug

durch die Straßen seiner Vaterstadt geführt worden war, trat er auf Staatskosten die vierjährige Reise an. Von derselben zurückgekehrt, mußte er, war ihm sein Ansehen lieb, sich der Kunst erhabenen Stils hingeben. Er brauchte ein geräumiges Atelier und Modelle. Alles das führte zu sicher vorauszusehender Entmutigung und zum Elend. Lange Zeit galt ja sogar das Porträt als eine minderwertige Kunst, die im Dienste des Bürgertums stand und nichts erheischte als bloße Aehnlichkeit; ein Mittel Geld zu machen, wie sich der das Geldverdienen so verachtende Wiertz ausdrückte. Glücklich der, dem nach Ablauf der Probezeit eine Stelle als Professor an irgend einer Akademie in einer Provinzialstadt zufiel. Da konnte er dann durch sein Beispiel und seine Lehren wenigstens neue Berühmtheitsstreber heranbilden! Die Lage der Dinge, wie sie von Alvin beschrieben wurde, war die unvermeidliche Folge einer ganzen Fülle von Ursachen.

Allein es wäre ein Irrtum, daraus zu schließen, daß das künstlerische Niveau im Sinken begriffen gewesen sei. Die Pariser Weltausstellung von 1855 trug den Belgiern ganz im Gegenteil einen wahrhaften Triumph ein. „Die französischen Maler (ich nehme die Landschafter aus) mögen auf ihrer Hut sein", schrieb Maxime Ducamp; „die Weltausstellung beweist, daß ihre Ueberlegenheit, die so lange unbestritten war, jetzt nicht mehr unbestreitbar ist: die belgische Schule ist schon etwas, womit man rechnen muß; laßt uns Sorge tragen, daß sie unsere Schwester bleibt und niemals unsere Herrin wird. Wir brauchten uns deshalb sicherlich nicht zu schämen, allein es ist doch immer etwas Trauriges um das Abdanken. Caveant consules!" Dieses Lob aus der Feder eines der bedeutendsten französischen Kritiker verdient Beachtung. Merkwürdigerweise hatte Belgien bei jener unvergleichlichen Ausstellung von Schöpfungen eines halben Jahrhunderts reichster Kunstentfaltung unter allen seinen Vertretern keinen einzigen, dessen Name im Verlauf der vergangenen fünfundzwanzig Jahre in der europäischen Presse einen besonderen Klang gehabt hätte. Man hätte mit einigem Recht sagen mögen, daß sich die belgische Schule aus lauter Neulingen zusammensetzte.

Wo waren die großen Gemälde eines Wappers, de Keyser, Gallait, Navez, Wiertz oder Slingeneyer? War ihre Gegenwart so gar nicht wichtig für den Ruhm der belgischen Flagge? Oder wollten diese Meister durch ein berechnetes Zurückhalten die Grenze noch schärfer ziehen zwischen sich und der verjüngten Schule? Ihr Abfall verfehlte den Zweck. Er verhalf nur denen, deren Banner die belgische Schule an diesem denkwürdigen Tage zum Triumph führte, zu einem noch glänzenderen Sieg. Es war da eine Gruppe von wenn auch nicht gerade Neulingen, so doch von Unbeachteten, die der Menge statt eines berühmten Namens zum erstenmale ihr Talent offenbarten.

War das die neue Schule? Mit nichten. Leys, Madou, Willems, die Stevens, Verlat, Lies, Ch. de Groux, Ad. Dillens, Louis Robbe, Fourmois, Clays, Robie, Bossuet, van Moer standen in der Reife ihres Alters und ihres Talentes. Ihr Können, die Frucht unermüdlicher Arbeit, hob ihre bedeutende Individualität nur noch mehr hervor. „Wenn man überhaupt einem gleichen darf, dann ist es seinem eigenen Vater", sagte Theophil Gautier in bezug auf Leys.

Noch viele andere bezeugten ihre Herkunft, wenn nicht durch die Ausführung

ihrer Bilder, so doch durch den Geist der Auffassung. Und dabei keinerlei Einförmigkeit. Wenn einige Aehnlichkeit zwischen den Werken von Lies und denen von Leys nachzuweisen war, so war daran mehr die Natur der Vorwürfe, als deren Ausdruck schuld. Was die anderen, die wir soeben angeführt haben, betrifft, so verrät keiner in seinen Schöpfungen den Einfluß irgend eines Systems.

Weil Belgien und Holland so häufig verwechselt wurden, vermeinte die ausländische Kritik das Geheimnis der Ueberlegenheit der belgischen Schule in dem Einfluß von Netscher und Terborch zu finden, oder sie schrieb einen Teil ihrer Entwickelung den Einflüssen zu, die von Paris ausgingen. Graf Léon de Laborde berichtigt in seinem erst im Jahre 1856 erschienenen denkwürdigen Bericht über die Londoner Ausstellung von 1851 diesen Irrtum. „Unsere großen Kritiker sagten", so schrieb er, „daß jene Maler Schüler unserer Maler waren, daß jene Bilder Nachahmungen unserer Bilder sind, und unsere gesamte Jugend in ihrer Selbstzufriedenheit, die die erste und tonangebende ihrer Eigenschaften ist, sprach allmählich nach, daß man wirklich nicht schlecht male dort in Brüssel bei Paris. Wir müssen uns vorsehen; Belgien ist weit entfernt uns nachzuahmen. Wenn wir Unterricht geben, dabei aber zulassen, daß die Schüler geschickter werden als die Lehrer, so könnten sie ihrerseits ebensogut unsere Gemälde mit Paris bei Brüssel, mit Paris bei Antwerpen bezeichnen. Auf jeden Fall ist das nicht die richtige Art, seine Rivalen zu beurteilen."

Wenn auch ein Teil der Pariser Presse gegen die belgische Schule tatsächlich den Vorwurf laut werden ließ, daß es ihr an Originalität fehle, und wenn die Kritiker, sie nach ihrem Streben beurteilend, die neue Richtung für arm an Idealen erklärte, so hatte doch die zum Abschluß gekommene Entwickelung das für sich, daß sie Persönlichkeiten hervorhob, die ihrem Lande zu hohem Ansehen vor Europa verhalfen. Für denjenigen, der sich nur wenige Jahre zurückerinnern wollte, bot die belgische Schule einen überraschenden Ausdruck aller möglichen Kunstrichtungen dar.

Leys war kürzlich auf seiner Reise nach Deutschland auf die Suche gegangen nach neuen Eindrücken. Nach seiner Rückkehr erschien ihm sogar sein Heimatland in neuem Lichte. Er brachte keine von Studien strotzenden Mappen mit, keine Reminiszenzen an Albrecht Dürer, an Cranach oder Holbein. Mehr als die äußere Erinnerung an Nürnberg, Basel und Augsburg war es der Geist dieser Städte, der im Herzen des Künstlers wach wurde. Sein Archaismus war keine Nachahmung. Er hörte in sich die Stimmen jener Zeiten erklingen, die sein Pinsel wachrief. Weit mehr als die Deutschen hatte sich ihm der alte Breughel geoffenbart. Das Publikum wußte vielleicht nicht, wieviel Wahres in folgender Bemerkung Gautiers lag: „Bei ihm gibt es keine Nachahmung, nur Aehnlichkeit des Temperaments und der Rasse; er ist ein Maler aus dem 16. Jahrhundert, der zweihundert Jahre später gekommen ist!" Er hatte in den deutschen Städten besseres gefunden als bloße Eindrücke, nämlich Erinnerungen. Ganz plötzlich hatte sich ihm die Schönheit der heimatlichen Umgebung aufgetan, jenes alte, jetzt entschwundene Antwerpen, seine spanische Mauer aus weißen und roten Steinen, die von Moosen und Feuchtigkeit zernagt sind, mit seinen stehenden Gewässern, auf denen sich, ganz wie



Abb. 68. H. Leys: Die dreißigtägige Messe des Barthel de Haze. Brüssel, Königl. Museum.

zur Zeit Breughels, noch immer die Schlittschuhläufer ergötzten. Da ist die alte Fleischhalle, die wie das ganze angrenzende Viertel schon zu Dürers Zeit gestanden hatte, der düstere Steen, das Hansehaus, der alte Vierschaar, wo unter freiem Himmel die Gerichtsbarkeit ausgeübt wurde. Von da bis zu der Behauptung, daß sich in diesem dem Ausdruck des malerischen Gefühls so günstigen Milieu eine Bevölkerung bewege, die von derjenigen des 16. Jahrhunderts nur wenig abstach, Bürgerinnen in herabhängenden seidenen Kopftüchern, Frauen aus dem Volke im Mantel, Nonnen mit gestärkten Hauben, Schänkwirte nicht unähnlich jenem Jacob Planckfeldt, der der Wirt des berühmten Nürnbergers war, von da bis zu dieser Behauptung war nur ein Schritt. Und weil Leys diesen Schritt getan hatte, wurde er als einer der typischsten Maler seiner Zeit anerkannt.

Es erschienen Schlag auf Schlag: Frans Floris begibt sich zum Fest der Gilde Sankt Lukas, Die Katholischen Frauen, Neujahr in Flandern, Spaziergang vor der Stadt, Die dreißigtägige Messe des Barthel de Haze (Abb. 68). Man muß sich in jene Zeiten zurückversetzen, um die Wirkung zu verstehen, die durch das Erscheinen ähnlicher Werke hervorgerufen wurde. Wie groß dieselbe war, bemerken wir in der Begeisterung Gautiers: „Leys hat drei Gemälde, drei Meisterwerke, eingesandt: Spaziergang vor der Stadt, Neujahr in Flandern und Die dreißigtägige Messe des Barthel de Haze.“ Man sieht, der unerbittliche Kritiker gibt sich rückhaltlos den Eindrücken hin, die dieses durch eine Gemäldeausstellung vorgeführte Schauspiel darbietet.

Das Gemälde des Barthel de Haze wurde zu den Hauptstücken der Aus-

stellung gezählt. Man pries gleich warm die Größe des Stils, die reiche und zugleich doch maßvolle Harmonie, aber weit mehr noch als dies die Eindringlichkeit des Ausdrucks. Edm. About schloß seine Beschreibung mit den charakteristischen Worten: „Das Leyssche Bild ist nicht nur eine Anekdote aus dem Jahre 1512, sondern zugleich eine herrliche Darstellung aus der Geschichte."

Wenn auch die Schule in diesem Augenblick ihrer Entwickelung die Bande nicht vollkommen zerrissen hatte, die sie mit der Vergangenheit verknüpfte, so konnte man doch, ohne ungerecht zu sein, einen beachtenswerteren, weil weniger vorhergesehenen Zuwachs an Kraft nicht in Abrede stellen.



Abb. 69. Ch. de Groux: Der Trunkenbold. Brüssel, Königl. Museum.

Es war in der Tat ein wunderbares Ereignis, dieses gleichzeitige Auftreten einer Gruppe von Männern auf dem Schauplatz der Kunst, die eine Schule bildeten durch die Gemeinsamkeit ihrer Herkunft, durch gewisse charakteristische Rassenzüge, und die doch alle trotzdem in ungebundener Freiheit ihrem Temperament folgten. Welchen Anteil soll man z. B. der Ausbildung zuschreiben in Werken, die der Welt soeben den bis dahin unbekannten Namen von Charles de Groux verkündeten? Geboren ist er zu Comines, einem Ort in Flandern, dessen Gebiet gewissermaßen zu gleichen Teilen Frankreich und Belgien angehörte; doch hatte Frankreich nicht in seine Ausbildung eingegriffen. Wir haben schon gesagt, daß er Schüler von Navez, sowie der Akademien von Brüssel und Düsseldorf war. Eine eindrucksfähige und träumerische Natur, von zarter Veranlagung des Gemüts, zeigte er frühzeitig Neigung für eine Art von Motiven, die ganz anders waren, als man aus Anfangs-

werken geschlossen hätte. Nachdem er sich 1850 erfolglos um den Rompreis beworben hatte, sollte er bald seinen Weg finden. Das Erscheinen der Courbetschen Werke regte ihn vielleicht an, aber in Wirklichkeit brauchte die moderne Anlage de Groux' nicht erst die Steinklopfer abzuwarten, um sich Bahn zu brechen. Schon im Jahre 1849 erschien unter seinem Namen Die Armenbank, ein Sujet, das er wenige Jahre später noch einmal aufnahm. Der Trunkenbold (Museum



Abb. 70. Ch. de Groux: Die Armenbank. Brüssel, Sammlung Errera.

zu Brüssel, Abb. 69), der in einer kleinen Gesellschaftsausstellung erschien, zeigte, daß der Künstler höher hinausstrebte als der Meister von Ornans.

Ein durch den Trunk vertierter Mensch sucht mit schlotternden Knien seine Dachkammer auf. Seine Kinder stürzen herbei, um bei diesem allen Bewußtseins baren Wesen Schutz und Hilfe zu suchen. In Lumpen gehüllt liegt ihre Mutter sterbend auf dem Bett. Dieses kleine Bild zeigte in seinem Urheber einen Mann, der willens war, nicht gerade sehr sonnige Seiten des Lebens für seine Darstellungen aufzusuchen und ihnen einen Ausdruck zu geben, sie in eine Form ein-

zukleiden, die mit den konventionellen Vorschriften der Akademie nichts gemein hatte. Im darauffolgenden Jahre erschien das zweifellos durchgesehene, vielleicht sogar korrigierte Gemälde Die Armenbank (Abb. 70). Mehr als einer hätte aus diesem Sujet eine liebenswürdige, rührselige Szene gemacht. Aber de Groux kümmerte sich nicht um die Gunst des oberflächlichen Ausstellungspublikums. Die Darstellung der Gefallenen, Betrübten und Beladenen, die in Gott ihre Zuflucht suchen, gewann unter seiner Hand etwas von der Physiognomie der Armen von Rembrandt. Abseits, in dem Seitenschiff einer Kirche, in dem die sonntäglichen Kirchgänger sich drängen, stehen sie um diese Bank, die für sie, die „Armen", bestimmt ist, herum. Einige unter ihnen tragen das Brandmal geistigen und körperlichen Verfalls. — Die Armen! es sind die Ausgestoßenen! Andere dagegen erwarten nur eine hilfsbereite Hand, um wieder ihren Platz in der Gesellschaft einzunehmen, den sie durch Unglück oder Schuld verloren haben. Ein junger, weit hergewanderter Mensch, der vor Müdigkeit zusammenbricht, ist auf den Tritt des Betschemels hingesunken, gegen den er sich anlehnt; ein junges Mädchen, irgend eine Arbeiterin von zarter, vornehmer Gestalt, das Gesicht den Blicken entzogen, scheint ihr Gebet unter Tränen zu verrichten. Weiterhin sehen wir einen Blinden mit unbeweglichem Gesicht, der von einem Knaben geführt wird; dann Mütter, die ihre schwächlichen Kinder an sich pressen. Gegen den Altar gewandt, den man nicht sieht, erflehen alle mehr vom Himmel als von den Menschen Nahrung nicht nur für ihren Leib, sondern auch für ihre Seele. Nicht ohne Absicht hat der Maler das Schiff der Kirche mit Licht überflutet, um diesen Winkel, den man fast den Winkel der Verstoßenen nennen könnte, um so mehr in den Hintergrund treten zu lassen. De Groux ist kein instinktiver Kolorist, seine Zeichnung ist peinlich und etwas hart, aber er ersetzt diese Mängel durch Eindringlichkeit des Ausdrucks und hauptsächlich durch die Tiefe seines Empfindens. Man kann nicht behaupten, daß er daheim sehr wohlwollende Würdigung gefunden habe. Einflußreiche Kritiker sagten ihm nach, er übe die „Aesthetik des Häßlichen" aus. Nichtsdestoweniger wirkte er erheblich auf die künstlerische Strömung seiner Zeit ein. Das tritt in den Anfangswerken von Constantin Meunier, Louis Dubois, Louis Artan, Alfred Stevens, Gust. de Jonghe und bei Félicien Rops klar zutage. In der Weltausstellung zählten seine Werke zu denjenigen, die von allen Zusendungen aus Belgien die höchste Anerkennung fanden. Edmond About nannte ihn unbedenklich „den hervorragendsten aller in Brüssel schaffenden Maler." „Das kranke Kind," schrieb der Autor von Tolla, „ist ein ergreifendes, von tiefster Traurigkeit durchdrungenes Bild. Das Spinnrad, die angestrichene Bettstelle, die Tapete zu zehn Sous die Rolle, alles in dem kleinen Gemach verrät das traurigste Elend. Keine Wäsche in dem Bett — sie ist verkauft oder versetzt. Das Kind liegt mit seinen Höschen bekleidet auf dem Lager; sein kleines bleiches Haupt ist in ein schlechtes Tuch gehüllt. Es ißt sein armseliges Gericht mit mattem Widerwillen. Die Mutter sitzt am Fußende des Bettes und sieht aus, als ob sie sich frage, an welchem Fleck der Erde wohl fünf Franken aufzutreiben wären. Sogar das Licht, das dieses elende Lager umgibt, ist erbärmlich. Die Sonne scheint für die ganze Welt, aber die Armen in den Städten haben selbst davon nicht zur Genüge."



Abb. 71. J. B. Madou: Der Störenfried. Brüssel, Museum.

Bemerkenswert ist besonders die französische Kritik über den Letzten Abschied, ein Bild, das, wie bereits gesagt, dem Künstler durch das ergreifende Leichenbegängnis van Eyckens (am 17. Dezember 1853) eingegeben worden war. Die Anwesenden hören mit entblößtem Haupte der Leichenrede zu, die im Augenblick der großen Trennung gehalten wird. „Das Bild ist frostig, erschütternd, herzzerreißend", sagt Theophile Gautier.

Die Pariser Presse unterließ übrigens nicht, das richtige Empfinden, den Takt und das Maßvolle des de Grouxschen Werkes der gefälligen Zurschaustellung karikierter Dinge gegenüberzustellen, für die das Begräbnis zu Ornans Courbet den Vorwand geboten hatte. Allein in der Seele de Groux' fanden die traurigen Dinge tiefen Widerhall. Bescheiden und gesammelt wie er war, lag ihm weniger daran, Interesse zu erwecken, als zu rühren. Gleichgültige konnten an seinen Werken vorbeigehen, ohne sie zu beachten, so einfach waren seine Motive, seine Technik.

Alfred Stevens bewegte sich zu jener Zeit ganz im Fahrwasser Courbets. Der entblätterte Strauß, die Herbstblumen im Brüsseler Museum sind charakteristisch für diese Periode. Das bedeutendste seiner Werke in der Weltausstellung, Was man Landstreicherei nennt, zeigt sein Interesse für humanitäre Zwecke. Eine arme Frau wird durch den Schnee zur Wache gebracht. Eine elegante Dame reicht ihr ein Almosen. Die düstere Farbenwahl, die umschriebenen Konturen waren, wie bei vielen der damaligen Künstler, eine Form der Auflehnung gegen den Mißbrauch des gefälligen Kolorits und der gezierten Form. Trotz seiner Verirrungen, trotz seiner häufigen und ausgesprochenen Ungeschicklichkeiten wirkte Courbet doch recht günstig auf die Schule seines Landes und indirekt auch auf



Abb. 72. Ad. Dillens: Der Brückenzoll.
Brüssel, Sammlung Cardon.

die benachbarten Schulen ein, was Maxime du Camp nicht hinderte, die jungen Maler vor diesem „als Vorbild unbrauchbaren Meister" zu warnen.

Das Auftreten Madous als Maler hob das Ansehen der belgischen Schule in fühlbarer Weise. Man kannte ihn bereits als geschickten Darsteller, als richtigen und durchdringenden Beobachter. Das Fest im Schloß, Der Störenfried (Abb. 71) taten sich nicht durch Kraft des Kolorits oder Virtuosität des Pinselstriches hervor, dafür aber heben Reichtum und Leichtigkeit der Komposition, die Ungezwungenheit der Stellungen, die außerordentliche Richtigkeit der dargestellten Typen sowie alles dessen, was der Meister zum Ausdruck bringen will, den alten brabantischen Geist mit überraschender Deutlichkeit hervor. Madou, geboren 1796, rief die Erinnerung an eine Periode wach, unter deren Einfluß seine Ausbildung sich gestaltet hatte. Brüssel, die Stadt, in der er aufgewachsen war, ließ Eindrücke in ihm zurück, die nicht minder tief waren als jene, die Leys von dem Antwerpen des 16. Jahrhunderts empfing, dessen Physiognomie er mit glücklicher Hand nachgezeichnet hat. Zwischen der Kunst von Madou und der von Leys bestand ein innigeres Band als man glaubt. Schon andere vor uns haben diese Bemerkung gemacht; R. Muther schreibt von Madou, daß er als Erster Leben in die belgische Schule des 19. Jahrhunderts gebracht hat.*) Nach Edmond About war das Fest im Schloß „mit ebensoviel Geist und Sorgfalt gemalt, wie die besten Gemälde der englischen Schule." Sogar Pfau charakterisiert Madou in seinen Etudes sur l'art mit den Worten: „Er versteht es, veralteten Motiven ein neues Interesse abzugewinnen dadurch, daß er sie dramatischer gestaltet und ihnen einen individuelleren Charakter verleiht." Obgleich diese Urteile mit der Zeit an Wert verloren haben, so beweisen sie doch wieder, welch wichtige Rolle das künstlerische Europa dem Eingreifen Belgiens in die allgemeine Geschmacksrichtung zuschrieb.

*) Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, München 1893. Bd. II, Seite 181.

Ohne daß Adolphe Dillens (geboren 1821 zu Gent) gerade zu den im Vordergrunde stehenden Persönlichkeiten zählte, wurde doch das günstige Urteil der belgischen Kenner über ihn auch von der europäischen Kritik genehmigt. Der Künstler hatte lebhafte Eindrücke empfangen durch eine Reise nach Seeland, die er in Begleitung des Schriftstellers Charles de Coster unternommen hatte. Er wandte sich von den geschichtlichen Szenen, an denen er bisher besonderen Gefallen gefunden hatte, ab und zeichnete mit einem bedeutenden Malertalent und einer bezaubernden Anmut die Ereignisse und die Physiognomie der Gegenden, die er soeben durchreist hatte. Der Brückenzoll (Abb. 72), Wie man in Seeland den Hof macht, Hochzeit in Seeland, Eislaufszenen (Abb. 73) konnten nicht nur durch ihren ethnographischen Charakter interessieren. Dillens war in bezug auf Technik sicherlich einer der geschicktesten vlämischen Maler. Keiner verstand sich so trefflich wie er darauf, eine Gestalt mit der nötigen Ungezwungenheit ins Bild zu setzen, mit breitem, sattem Pinsel die Halbflächen und Kontraste herauszuheben und die belebten, meist glücklich gewählten Szenen mit Licht zu umgeben. Die Erinnerung an seine Werke erhielt sich in so mancher Reproduktion, ohne von den Skizzen zu sprechen, mit denen er Hachettes „Tour du Monde“, eine Beschreibung der Reise de Costers nach Seeland, ausstattete. Sie waren alle originell und anmutig, diese Darstellungen des Lebens der Insulaner von Walcheren. Es gibt nichts reizenderes als sein Bild Der Damm von Westkappelle an einem Festtag, wo ein von kräftigen Pferden gezogener Wagen vorbeisaust, der mit netten Mädchen und fröhlichen Burschen im Sonntagsstaat dicht besetzt ist. Als Vlamländer von reinstem Wasser verriet Dillens seine Abstammung durch die Ungeniertheit seines Pinsels. Seine Vorliebe für Seeland, die trotzdem andere Arbeiten nicht ausschloß, gab unzweifelhaft die Veranlassung zu den besten Stücken seines Werkes und trug ihm seinen größten Erfolg ein.


Abb. 73. Ad. Dillens: Die Schlittschuhläufer. Brüssel, Königl. Museum.

Von gleichem Alter wie Dillens war der im 44. Lebensjahre dahingeraffte Joseph Lies aus Antwerpen. Seine Werke sind nicht ohne Anklänge an

Leys, doch sind sie noch unmittelbarer von der Natur eingegeben, und seine Erfolge wurden nicht geschmälert durch die Nachbarschaft des berühmten Meisters. Columbus legt seine Pläne Ferdinand und Isabella vor (Abb. 74) war einer der Schlager des Antwerpener Salons von 1849. Das schon zitierte Gemälde Jeanne d'Arc trug ihm bei dem denkwürdigen Salon von 1851 die goldene Medaille ein. Wenn er auch die bei den Malern der romantischen Epoche so beliebten durchsichtigen Farben und „Saucen" stark in Anwendung brachte, so besaß seine Palette nichtsdestoweniger wirklich volltönige Harmonien. Als gelegentlicher Geschichtsmaler erhob sich Lies nicht bis zum großen Stil — seine Kunst war wie sein



Abb. 74. Jos. Lies: Christoph Columbus.
Nach der Lithographie von Jos. Schubert.

Temperament ohne Stärke. Er schuf Porträts von großer Anmut, so z. B. das des Kindes von Leys, heute im Museum zu Antwerpen. Ansichten einer Landschaft, in der sich Gestalten bewegen, oder zuweilen die Silhouette von Städten und Dörfern, die sich vom hellen Abendhimmel abhebt, waren Vorwürfe zu recht eindrucksvollen Bildern. Die Winterfreuden, eine Schlittschuhlaufszene auf den Wällen einer Stadt, ausgestellt in Paris im Jahre 1855, Die Vesprée, vom Felde heimkehrende Schnitterinnen darstellend, Der böse Reiche, mit einem herrlichen Gartenhintergrund, mußten zweifellos auf Henri de Braekeleer Eindruck machen. Schon aus diesem Grunde müssen die Liesschen Arbeiten den Geschichtsschreiber interessieren.

Die belgische Schule hatte, im ganzen genommen, einen entschiedenen Schritt nach vorwärts getan auf dem Weg, den ihr Temperament ihr vorschrieb. Die

freimütige Ausdrucksweise und der Sinn für die Natur wurden in den Werken ihrer Repräsentanten noch mehr hervorgehoben durch eine Ausführung, die nicht nur persönlich, sondern auch frei von allen Konventionen war, an die sich noch immer Meister von bewährtem Ruf hielten.

Die auffällige Umkehr einiger Romantiker ließ die Weiterentwickelung nur noch klarer zutage treten. Ein großes Gemälde des sonst wenig bekannten Malers Thomas, Judas irrt während der Nacht vor dem Tode Christi umher (Abb. 75), erschien als religiöse Malerei mit einem starken Streben nach Wahrheit, und schon dieses Streben bedeutete einen Fortschritt. Es lag etwas darin,



Abb. 75. Alex. Thomas: Judas irrt während der Nacht vor dem Tode Christi umher. Brüssel, Königl. Museum.
Nach dem Stich von Jos. Franck.

was an Gericault und noch mehr an Prud'hon erinnerte. Die Gerechtigkeit das Verbrechen verfolgend schien den Maler inspiriert zu haben.

Bei düsterem Himmel, an dem hinter schweren Wolken der Mond emportaucht, irrt Judas umher. Seine Hand umspannt den Beutel, der den Verräterlohn enthält. Plötzlich bleibt er wie gebannt vor einem Feuer stehen, an dem Arbeiter beschäftigt sind. Sie zimmern das Kreuz, das bei Tagesanbruch auf Golgatha errichtet werden soll! Der Gedanke, im Verein mit der Kontrastwirkung, machten dieses Bild zu einem Sensationsstück, obwohl sein malerischer Wert nicht unbestreitbar war. Aber man war an diese Form der Darstellung biblischer Motive nicht gewöhnt. Es war ein glücklicher Fund, der hinreichte, um seinem Urheber einen Ruf zu verschaffen.

Es war überraschend genug, daß das Ansehen der belgischen Abteilung durch die Anwesenheit eines Portäts in beträchtlicher Weise gehoben wurde. Auf Pariser Boden als Porträtist auftreten, hieß sich selbst eine ganz besondere Art von Fähigkeiten zuschreiben, für die eigentlich Frankreich und England das Monopol haben wollten. Es war ein alter Schüler von Navez, der schon genannte Alexandre Robert, dem die Ehre zuteil wurde, es ihnen streitig zu machen. Sein Modell, ein junger Attaché bei der Direktion der schönen Künste, Ad. van Soust, zeichnete sich durch angenehmes Aeußere und vornehme Haltung aus. Sein Porträt, ein Kniestück, zeigt ihn von vorn gesehen und hebt sich scharf von einem sehr hellen Hintergrund ab, wie er seit der Einführung der Photographie bei den Porträtisten so sehr beliebt war. Ein Pariser Kritiker, Alph. de Calonne, hatte bei einem flüchtigen Aufenthalt in Brüssel 1854 dieses Porträt in der Revue contemporaine sehr stark gelobt. Er nannte es eine „vortreffliche Komposition von bestem Geschmack und hervorragender Ausführung, ein Bild ersten Ranges“.

Als das Robertsche Werk auf der Weltausstellung erschien, beeilte sich de Calonne, es als „das beste der ganzen belgischen Schule“ zu proklamieren und ein Meisterwerk in ihm zu entdecken. Ein Brief von Arthur Stevens an seinen Landsmann zeigte ihm, wie warm sein Werk von Eug. Delacroix gepriesen worden war, und gab ihm die Versicherung, daß er in Paris die glänzendste Aufnahme finden würde. Selbst der Kaiserin Eugenie war, wie die Zeitungen jener Zeit bestätigten, das Werk des jungen Belgiers aufgefallen. Hätte Robert dem Zureden seiner Freunde Gehör gegeben, so hätte er Aussicht gehabt, mit Winterhalter auf dem Pariser Schauplatz zu rivalisieren. Allein er wagte es nicht, obwohl ihn nichts an Belgien fesselte. Er begnügte sich damit, das Bildnis des Grafen von Morny zu malen; ein offenbarer Beweis für den Eindruck, den sein Werk in der feinen Gesellschaft der Hauptstadt hinterlassen hatte.



Abb. 76. Fl. Willems: Schmückung der Neuvermählten. Brüssel, Königl. Museum.

Paris wimmelte zu jener Zeit von Belgiern. Sie bildeten in der Umgebung des Arc de Triomphe de l'Etoile eine wahre Kolonie. Verschiedene hatten sich zu den ersten Stellen in der Hierarchie der französischen Kunst



Abb. 77. Ch. Verlat: Die Stürmung Jerusalems. Brüssel, Königl. Museum.

emporgeschwungen: Florent Willems, dessen Szenen aus dem 17. Jahrhundert an Abraham Bosse und Saint Igny erinnerten und dessen Witwe (Brüsseler Museum) sich den Beifall der Lebemänner und der Künstler verdiente; die beiden Stevens, Joseph, der nicht nur als großer Maler, sondern auch als „König des Schlittschuhlaufes" galt und dem die Ehre zuteil wurde, die Kaiserin in die Praxis einer Kunst einzuführen, zu deren Ingunstsetzung er das Seinige tat; Alfred, dem seine Kunstfertigkeit einen besonderen Platz auf dem Pariser Schauplatz sicherte; Gustave de Jonghe; Alfred de Knyff, dessen Bilder teilweise mit denen Troyons rivalisieren; Gust. Piéron, der jung starb, nachdem er die Landschaftsmalerei um einen originellen Beitrag bereichert hatte. In der Malerei großen Stils nennen wir Charles Verlat und Edouard Hamman, und schließlich Frau O'Connell, die von Geburt Deutsche, durch ihre Heirat aber Belgierin und eine sehr beliebte Porträtistin war. Die bei allen sehr klar zutage tretende französische Beeinflussung verschaffte ihnen in der Schule ihres Landes eine gesonderte Stelle, obwohl sie in Frankreich noch immer sehr als Ausländer galten.

Wir haben kurz über den Einfluß Courbets in den ersten Werken von Alfred Stevens gesprochen. Bei Verlat und Hamman zeigt sich der Einfluß von Delacroix und noch mehr der von Thomas Couture. Ein leiser Anklang an die Photographie ist ihren Lichteffekten vielleicht auch nicht fremd. Die gewischten Umrisse, die ausgedehnten Lichtmassen, eine gewisse Beschwichtigung in der Lebhaftigkeit der Nuancen scheinen, wenn auch nicht die direkte Vermittelung des Objektivs, so doch ein Studium der durch dasselbe erzielten Effekte auszudrücken. Stevens spricht in seinen Impressions sur la Peinture von den Folgen, die das Erscheinen der

Photographie nach sich zog.*) Sie entzückte die Maler durch die Unbestimmtheit ihrer Konturen und Lichteffekte. Ihr erster Erfolg war der, daß sie der „Patientiotype"-Malerei, über die Wiertz so sehr gespottet hatte, ein Ende machte. Die Photographie wurde ein Mittel strenger Kontrolle, eine Quelle der Belehrung, die viel zu einfach war, um nicht das bloße Fertigmachen zu einer gleichgültigen Sache zu machen. Jedenfalls bezeichnen solche Werke wie die Erstürmung Jerusalems von Verlat (Abb. 77) oder wie das Bild Adrian Willaert, dem Dogen seine erste musikalische Messe vortragend von Hamman (Abb. 78), beide im Königlichen Museum zu Brüssel, sehr deutlich eine neue Kunstrichtung. Das war die Historienmalerei „up to date", wie sie dem modernsten Zeitgeschmack entsprach.



Abb. 78. Ed. Hamman: Adrian Willaert trägt dem Dogen seine erste musikalische Messe vor. Brüssel, Königl. Museum.

In der bereits erwähnten Rede des Bürgermeisters von Brüssel, die im Jahre 1851 gehalten wurde, hatte de Brouckere den Satz gebraucht: „Die Staffeleimalerei erhebt sich zur Höhe der Geschichte". Die Werke Verlats und Hammans ließen „die Geschichte zur Staffeleimalerei herabsteigen". Die Eroberung Jerusalems, die Geschichte eines berühmten Musikers zur einfachen Anekdote zu machen, das hieß doch den Verfall der heroischen Malerei proklamieren. Was sollte aus der „erziehenden Mission der Kunst" werden, die um die Wette in den offiziellen Berichten angekündigt worden war? Was sollte aus der staatlichen Intervention selbst werden? Und

*) Paris, Jouaust, 1886; englische Uebersetzung unter dem Titel: A Painters Philosophy, von Ina Mary White, London, Eltin Mathews, 1904.

um die umstürzlerische Tendenz noch mehr zu betonen, erschien da auf einer Leinwand von 5 Metern Länge und ebenfalls auf Staatskosten ausgeführt eine Ansicht aus der Campine (Abb. 79), das heißt eine endlose Ebene, ähnlich einer amerikanischen Prärie mit stehenden Wassern und sandigen Hügeln. Eine Herde verschiedenfarbiger Ochsen und Kühe unterbricht diese Monotonie. Die Sache war sonderbar, wenn nicht anstößig. „Selten werden Tiere auf eine Leinwand von so großen Dimensionen gemalt, sagte T. Gautier. Es wäre genug Platz, um ein ganzes Geschichtsgemälde darauf anzubringen.“ Das Bild war übrigens sehr eindrucksvoll. Bei einem düsteren Himmel mit tiefhängenden Wolken treibt die Ochsenhirtin ihre schwerfällige Herde zusammen. Es fängt schon an zu regnen. Das wie ein Panorama wirkende Bild, an dem Roelofs in bezug auf das Landschaftliche, de Groux bei



Abb. 79. L. Robbe: Ansicht aus der Campine. Brüssel, Königl. Museum.
Nach einem Stich von A. Numans.

der Figur Anteil gehabt hatte, war zu charakteristisch für das Land und hob eine viel zu interessante künstlerische Persönlichkeit hervor, um nicht den Beifall der Menge zu erobern. Louis Robbe war nicht nur ein ausgezeichneter Jurist, sondern aus innerster Neigung auch Maler, vor allem Tiermaler. Der Pinsel schien in den Händen dieses hochgewachsenen, starkgebauten Mannes nur kraftvolle Leistungen hervorbringen zu können. Verboeckhoven hatte ebenfalls in der Tiermalerei Gelegenheit zu groß angelegten Totalwirkungen gesucht. Aber es gelang seinem feinen Pinsel nicht, ihnen die nötige Wucht zu verleihen. Robbes Temperament trieb ihn dazu, riesige Stücke zu malen. Ein weniger sorgfältiger als energischer Zeichner, opferte er gern die Feinheit der Form zugunsten einer imposanten Darstellung. Seine Ansicht der Campine sollte sein Hauptwerk bleiben.

Die belgischen Landschaftsmaler, die sich nicht so schnell emanzipierten, errangen auf der Weltausstellung weniger Erfolge als die Maler von Städtebildern. Die

Erinnerungen an Spanien von Bossuet (1800—1889), die Bilder aus Belgien von J. B. van Moer und von Stroobant, welch letzterer als geschickter Lithograph noch allgemeinere Bekanntheit besitzt, erregten bedeutendes Aufsehen. Man verglich van Moer mit Decamps, und die glänzende Feder des Verfassers von „Tra los Montes“ spendete Bossuet reichliches Lob, wie es übrigens des letzteren „Ansicht von Granada“ auch reichlich verdiente.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß auch die belgische Skulptur an dem Erfolg der Weltausstellung von 1855 Anteil hatte. Unter dem Eindruck des berühmten Romans von Mrs. Harriet Beecher Stowe hatte ein junger Bildhauer, Viktor van Hove, ein Kunstwerk geschaffen, betitelt „Der Neger nach der Bastonade“ (Abb. 80). Das Urteil der internationalen Jury über dieses Werk sollte den Künstler reichlich entschädigen für den Mangel an Beachtung von seiten seiner Landsleute. Nicht nur die Pariser Presse lobte in den höchsten Tönen dieses Werk, das von Rude für das beste Stück der belgischen Bildhauerkunst erklärt wurde, sondern van Hove erhielt auch die goldene Medaille. In Brüssel hatte man ihm nicht einmal eine Erwähnung gegönnt! Kurz, die Belgier kamen mit Palmen und Kränzen beladen von Paris zurück. Unter dem Beifall Europas war Leys die Ehrenmedaille verliehen worden. Und mehr als einer seiner Kollegen, der am Tage zuvor noch unbekannt war, hatte die ehrenvollste Berühmtheit erlangt.

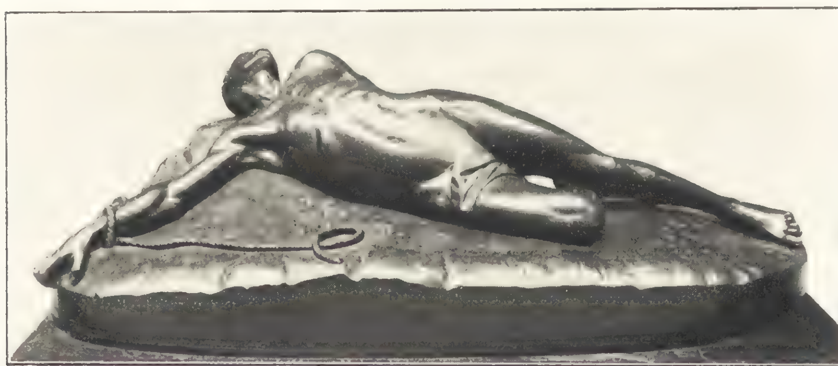


Abb. 80. V. van Hove: Neger nach der Bastonade. Brüssel, Königl. Museum.
Nach einer Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin.



Abb. 81. P. J. Clays: Küste von Ostende.

Zurückhaltung der Belgier gegenüber der neuen Kunstrichtung. — Welche Rolle der Staat dabei spielt. — Das belgische „Volksmuseum". — Die Feste anläßlich der fünfundzwanzigjährigen Regierungsfeier des Königs Leopold I. — Ihre Bedeutung vom Standpunkt der Kunst aus betrachtet. — Ein neues Organ: Der Uylenspiegel. — Kunstausstellung von 1857; trübe Töne. — Charles de Groux und Constantin Meunier. Die Repräsentanten des Ateliers Saint Luc: Louis Dubois; Leopold Speeckaert, Eugen Smits usw. Erstes Auftreten Alfred Verwées und Alma Tademas. Die Hunde von Henriette Ronner. „Allgemeine Fahnenflucht." Vorwürfe des Adolf van Soust. — Ein aufgehender Stern: Ferdinand Pauwels.



ls wahrheitsliebende Geschichtsschreiber müssen wir freilich konstatieren, daß der Beifall, den die Belgier den auf der Weltausstellung zur Berühmtheit gelangten Künstlern spendeten, kein ganz ungezwungener war. Man war eben nicht so ohne weiteres bereit zuzugeben, daß die Vertreter entschwundener Kunstepochen gerade deshalb, weil sie den klassischen Stil erfolgreich gepflegt oder mit mehr oder weniger Glück die romantische Richtung eingeschlagen hatten, aufhören müßten, der Gegenwart die Normen vorzuschreiben. Der Rat, den man ihnen stillschweigend gab, daß sie, wie Horace Vernet sich ausdrückte, ihre Buden nun zumachen könnten, konnte nicht ohne Protest hingenommen werden.

Ein Gang durch die belgischen und holländischen Galerien zeigt, wie man in jenen Ländern, wo das Leben ruhig und ziemlich beschränkt verläuft, gerungen hat, um die Kunst von den Regeln beengender Konventionen, die ihren Weg hemmten, zu befreien. In Belgien waren Wiertz, Gallait, de Keyser, Verboeckhoven, ja sogar Navez trotz seines hohen Alters keineswegs geneigt, vor dem

jungen Element die Flagge zu streichen.*) Im ganzen genommen repräsentierten sie, so sehr sie auch im einzelnen in ihren Tendenzen auseinander gehen mochten, eine vergangene Periode. In Erinnerung an ihre Erfolge traten andere für diese ihre Zeitgenossen ein. Mit dem Zauber einer entschwundenen Zeit verhält es sich ganz ähnlich wie mit den Jugenderinnerungen, denen man gerne im reiferen Alter lauscht.

Die ehrwürdige Akademie von Antwerpen wurde unter der Direktion de Keysers einfach nach den Prinzipien van Brées geleitet. In Brüssel andererseits wurde der Kanon Davids unbeugsam aufrecht erhalten durch Navez. In dem hübschen Museum zu Irelles, einem Vorort von Brüssel, ist ein Gemälde von Joseph Stallaert, einem guten Vertreter der Brüsseler Schule, zu sehen, Odysseus von seiner Amme wiedererkannt, datiert 1863; dieses Werk könnte von Girodet gezeichnet sein. Für sehr viele Leute galten die Künstler, die kurz zuvor in Paris solchen Beifall gefunden hatten, als Außenstehende oder doch wenigstens als Neulinge und, gerade herausgesagt, beinahe als Eindringlinge. Nach Erfolg zu streben, ohne der offiziellen Richtung zu folgen, das bedeutete fast einen Mangel an Patriotismus. Verschaffte der Staat nicht auch den Bescheidensten und Niedrigsten die Mittel, in die Künstlerlaufbahn einzutreten? Dafür hatte auch nur er allein den Ruhm auszuteilen. Und erwartete die Menge nicht von ihm, belehrt zu werden über die wichtigsten Ereignisse der vaterländischen Geschichte, über das Leben der berühmten Männer? Jede Initiative mußte selbstverständlich vom Staat ausgehen. Auf seine Kosten brachte das „belgische Volksmuseum" dem Volke in Form von Blättern die Porträts der königlichen Familie und berühmter Belgier, ferner die Darstellung historischer Ereignisse, Ansichten der wichtigsten nationalen Denkmäler, Typen heimischer Tierrassen, Volkskostüme und sogar religiöse Darstellungen. So gehörten z. B. die Unbefleckte Empfängnis und die Apostel nach Overbeck zu dieser Folge. Dieser offiziellen Bilderfabrikation gelang es indessen nicht, die derben „Ein-Sou-Bilder", die Geschichten vom Däumling und vom Rotkäppchen, zu verdrängen. Die kleinen Knaben und Mädchen hatten wenig Lust, ihre Spargroschen auszugeben, um sich in das metrische System oder in die Benennungen der Teile eines Pferdegeschirrs oder eines Pfluges einführen zu lassen. Die staatliche Fürsorge blieb daher fruchtlos, mußte fruchtlos bleiben.

Eine Gelegenheit, wo diese staatliche Fürsorge recht angebracht war, wo sie sich mit Erfolg zeigte, bot die Feier des fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläums Leopolds I. (im Juli 1856). Brüssel und die Provinz wetteiferten mit Feuer, um eine Kundgebung zu veranstalten, die eine bleibende Erinnerung bilden sollte und in der sie das Gedächtnis an die fröhlichen Einzüge der alten Landesfürsten wachriefen, an jene Feste, die mit lyrischem Schwung von den Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts beschrieben worden sind. Architekten, Bildhauer, Maler wetteiferten in

*) „Sie hatten sich brüderlich das köstliche Erbe des im Laufe der Jahrhunderte angesammelten Ruhmes geteilt. Wappers hatte sich das Genie von Rubens und de Keyser dasjenige van Dycks beigelegt. Was Wiertz anlangt, so glaubte er in seiner Malerei die kraftvolle Zeichnung Michelangelos mit dem glänzenden Kolorit von Rubens zu vereinigen." (H. de Nimal, 25 lettres du peintre Navez. Mecheln 1894. Vorwort.)

der genialen Anfertigung von Triumphbogen, von Festwagen mit allegorischen Gruppen und von improvisierten Palästen. Manche von diesen Eintagsschöpfungen brachten künstlerische Persönlichkeiten, die bisher in der Menge verschwanden, zur Berühmtheit. Die Architekten Heinrich Beyaert (1823—1894), Louis de Curte, Joseph Schadde (1818—1894) aus Antwerpen, Leo Suys und Joseph Poelaert, der spätere Erbauer des Justizpalastes, ferner die Maler Hendrickx, L. de Taeye und Viktor Lagye gaben, ohne die Erinnerung an die von Rubens geleiteten Feste zu verwischen, ansehnliche Proben des Geschmackes und der Erfindungsgabe bei der Zusammenstellung von Tribünen, Triumphbogen, Festwagen und allen möglichen sonstigen



Abb. 82. J. B. Madou: Die Rattenjagd. Galerie des Königs.
Nach einem Stich von J. B. Meunier.

Festschmuckes, mit dem sich die Hauptstadt bedeckte. Wir verweisen den Leser auf verschiedene Werke, die bei dieser Gelegenheit veröffentlicht wurden. Man findet die ganze Festdekoration gezeichnet von Lauters, von Stroobant, von Hendrickx und Simonau.

Im Monat September des Jahres 1857 wurde in Brüssel wieder in den Räumen des Museums die alle drei Jahre wiederkehrende Kunstausstellung eröffnet. Sie wurde mit Neugier erwartet. Es kam den Belgiern sehr darauf an, selbst den Weg zu überblicken, den ihre Kunst seit der Weltausstellung zurückgelegt hatte. In Brüssel war unter dem Titel „Uylenspiegel, Journal des Ébats artistiques et littéraires“, ein neues Organ gegründet worden, an dem eigentliche Schriftsteller, auch Künstler, darunter de Groux, ferner Dilettanten wie Félicien Rops, Beamte, Advokaten usw. mitarbeiteten. Madou hatte für diese Zeitschrift junger Leute ein

Titelblatt gezeichnet, ein kleines Meisterwerk. Jede Nummer enthielt eine Serie humoristischer Lithographien. De Groux und Rops entwarfen die wichtigsten. Mit einem oft recht bemerkenswerten Geschick gemacht, lassen die Lithographien den Einfluß de Groux' auf seinen Mitarbeiter ganz unverkennbar hervortreten. Félicien Rops entwarf unter dem Titel „Uylenspiegel au Salon" mit flinkem Bleistift und ebenso flinker Feder eine humoristische Revue. Das entsprach so recht dem Geschmack jener Zeit. Als Schluß dieser spaßhaften Schrift zeigt er uns Belgien, wie es sich an Uylenspiegel mit den Worten wendet: „Du magst lachen, soviel du willst, du wirst uns nicht hindern, diese Namen in unsere goldenen Bücher einzutragen." „Diese Namen" sind diejenigen von Madou, der die Rattenjagd (Abb. 82) ausgestellt hatte, von de Groux, dessen Pilgerfahrt man zu sehen bekommen hatte, ferner von Robbe, Cermak, Portaels, Robert, van Hove, Roelofs, Stevens, Fourmois, Dillens, Stroobant und Quinaux.

Dieser Liste wäre, wie es scheint, noch ein Name hinzuzufügen, der von Clays. Tatsächlich aber stand dieser bedeutende Künstler damals erst im Beginn der merkwürdigen Aenderung, die ihn bald zu einem der Ersten der Schule machen sollte. Zu Brügge 1819 geboren, hatte Paul Jean Clays sich unter dem Einfluß seines Lehrers Gudin schon frühzeitig der Darstellung maritimer Szenen gewidmet (Abb. 81). Man rechnete ihn daher zu den Anhängern der Romantik. Plötzlich, etwa als Vierziger, hatte er den Zwang der überlebten Formeln überwunden, und man sah ihn seine Werke mit einer bis dahin nicht bemerkten Klarheit ausstatten und der Wahrheit zu ihrem Recht verhelfen. Seine ganze frühere Laufbahn mußte von da an der Vergessenheit anheimfallen.

„Der ernste Ton, den de Groux angeschlagen hatte, machte tiefen Eindruck auf alle Ateliers", konnte mit Recht Camille Lemonnier sagen. „Niemals sah man soviel herzzerreißende Szenen, soviel düstere Farben, wie auf der Kunstausstellung vom Jahre 1857." Constantin Meunier hatte der Bildhauerei Valet gesagt, um einen Krankenhaussaal zu malen*), in dem eine sterbende alte Frau in einem Lehnstuhl sitzt, gestützt von zwei barmherzigen Schwestern. Die Gruppe ist im Profil aufgenommen, eckig, wie ein Gemälde aus alter Zeit. Einfach schauerlich. Viele andere, die inzwischen der Vergessenheit anheimgefallen sind, schlugen ähnliche Wege ein. Niemals war Schwarz so sehr an der Tagesordnung, wie in jenem Jahr. Daran war der Einfluß Courbets schuld, noch verstärkt durch den von de Groux. Sogar Alfred Stevens hatte in Paris eine der ergreifendsten Schöpfungen seines Pinsels ausgestellt, Die Tröstung, einen Kondolenzbesuch (Abb. 83). Dieses schöne Bild gehört zur Ravenéschen Sammlung.

Die St. Lukasakademie erschien zum erstenmal vollzählig an der Oeffentlichkeit. Auch sie gefiel sich in düsteren Farben, obwohl sie eine Kunst großen Stils anstrebte. Louis Dubois stellte Eine Spielhölle, einen Hinterhalt, einen Die Messe zelebrierenden Priester aus; Eugen Smits eine Susanna, Leopold Speeckaert eine Szene aus der Sündflut. Alles das, unentschieden im Ton, wies eine wenig geschickte Komposition und ungenaue Zeichnung auf. Die neutralen

*) Im Museum zu Courtrai.



Abb. 83. Alfred Stevens: Die Tröstung. Berlin, Galerie Ravené.

Farbentöne herrschten sogar in dem ersten Bild Verwées vor, das Vieh auf der Weide darstellte und sicherlich unter dem Einfluß Robbes geschaffen war. Für die in Rede stehende Kunstausstellung ist ferner bemerkenswert, daß auf ihr ein junger Maler, Alma Tadema, der damals in Antwerpen wohnte, zum erstenmal hervortrat. Deutlich den Einfluß von Leys verratend, ermangelte sein Gemälde Die Zerstörung der Abtei von Terdoest im Jahre 1571 nicht eines gewissen Schwunges. Bemerkenswert ist ferner das Debut von Frau Ronner, Ein Hundegespann.

Die neue Richtung fand einen überzeugten Verteidiger im Uylenspiegel. „Unsere Zeit erlebt eine allmähliche Umwandlung der Kunst", schrieb diese junge Zeitschrift. „Das, was man sich gewöhnt hat als klassisch zu bezeichnen, wird trotz der Bemühungen so vieler talentvoller Männer nicht lange dem Ansturm moderner Ideen widerstehen. Die Pracht der Natur, die Tiefe des Gefühls, die geheimnisvollen Triebe, die mi menschlichen Herzen schlummern, das Licht und das Leben werden die Majestät der Linien ersetzen" usw.

Die Prophezeiung sollte sich erfüllen. Alvin führte in jenem Jahre den Vorsitz in der Abteilung der schönen Künste der belgischen Akademie. Bei Prüfung der Sachlage kam er zu folgendem Ergebnis: „Es scheint, daß eine allgemeine Entmutigung sich der Geister bemächtigt hat. Eine allgemeine Fahnenflucht hat plötzlich den Kampfplatz geleert, und die, die sonst ihr feuriger Geist dort zum Kampfe

rief, haben sich jetzt mit fieberhaftem Eifer auf die produktive Kunst geworfen, das heißt auf diejenige, die rasche und leicht vorauszuberechnende Erfolge gewährt." Der Redner gibt zwar gerne zu, daß der Durchschnitt der guten Werke besser ist, als in den vorausgehenden Jahren, aber er fragt sich mit denjenigen, die nicht geneigt sind, Kunst und Industrie zu verwechseln, „wohin soll das führen?" Auf der Suche nach den möglichen Ursachen einer, wie er meint, beklagenswerten Situation findet Alvin dieselben „in der übermäßigen Betonung des Individualismus in der modernen Gesellschaft und in der mangelhaften Fürsorge, die der Staat den Künsten angedeihen läßt; der Staat, dessen Eingreifen häufig durch politische Einflüsse gestört wird, und der sich entweder in einer peinlichen Lage zwischen zwei gleichgroßen Anforderungen befindet, oder sich auf Grund plötzlicher Einfälle ohne Plan und Zusammenhang betätigt."

„Im Laufe von fünfundzwanzig Jahren hat sich die belgische Schule mit außergewöhnlicher Energie entwickelt; sie hat eine Fülle beachtenswerter Werke geschaffen; sie hat Talente hervortreten lassen, denen nur die Gelegenheit fehlte, zu halten, was sie bei ihrem ersten Auftreten versprachen, und wahrhaft nationale Kunstwerke zu schaffen. Wo ist der Schmuck, den diese pietätvollen Söhne zur Zierde ihrer Mutter, der Nation, zusammengebracht haben? Der Fremde, der Belgien bereist, fragt sich erstaunt: Wo ist die belgische Kunst? Er sucht sie vergeblich in den Bauwerken der Hauptstadt, vergeblich in denen der Provinz ... was die Leitung der schönen Künste bei uns vermissen läßt, das ist ein einheitlicher Wille, der fest verschanzt in einer gesicherten Stellung sich gründlich all den rivalisierenden Einflüssen überlegen fühlt, die sich in der Tiefe regen." Belgien hatte also seine Pflicht versäumt, es hatte aufgehört, offizielle Kunst zu pflegen.

Die pessimistische Auffassung machte sich noch herber Luft in den Schriften von van Soust. De Groux, den seine jüngst auf der Weltausstellung errungenen Erfolge sicherlich über einen derartigen Vorwurf emporhoben, wurde beschuldigt, in seiner Kunst „einer lügenhaften Verdrehung der Wahrheit zugunsten eines minderwertigen Ideals nachzugehen." „Berechnende Eigenliebe", hieß es, „erklärt die falsche Originalität de Groux'." Andere Kritiker erkannten in dem Schaffen des jungen Malers „den Schrei eines Gewissens, das sich auflehnt gegen die soziale Ungleichheit." Nichts ist verkehrter als diese Auffassung. Gewiß, de Groux sah die Menschen und Dinge seiner Umgebung in wenig rosiger Beleuchtung. Nehmen wir an, daß die Traurigkeit den Grundzug seines Charakters bildete. Der Künstler in ihm war für ergreifende Eindrücke noch empfänglicher, als der Mensch mit einer kraftvollen Konstitution. Er faßte seine Szenen nie ohne die dazugehörigen handelnden Personen auf. Das konnte dem Geschmack eines Publikums nicht entsprechen, das sich daran gewöhnt hatte, für anmutige Interieurs zu schwärmen, wie sie de Coene oder Dyckmans schufen. Aber hatte die Pariser Kritik nicht den Letzten Abschiedsgruß des Brüsseler Malers dem Begräbnis zu Ornans an die Seite gestellt? Und doch war die Auffassungsweise von de Groux direkt derjenigen Courbets entgegengesetzt. Aus sich herausgehend, geräuschvoll, lebte der letztere ganz in der Außenwelt. De Groux dagegen führte ein konzentriertes Innenleben. „Der Kampf zwischen dem Kapital und den Arbeitern ließ ihn ver-

mutlich gleichgültig," schrieb Camille Lemonnier. „Er griff nicht als Mittler ein in die Beziehungen des Arbeitgebers und -nehmers; er besaß weder das streitbare Auftreten eines Agitators noch das unbeugsame Denken eines Philosophen. Die sittliche Auffassung, die uns aus der Gesamtheit seiner Gemälde entgegentritt, entspricht viel mehr dem instinktiven Eindruck als einem klar formulierten Gedanken und packt einen im Herzen, noch ehe der Verstand sie begreift." Es gibt nichts Treffenderes als diese Darstellung.

De Groux macht keinen Anspruch auf die Rolle des Reformators, er stellt einfach Tatsachen fest. Van Soust, ein großer Verehrer von Wiertz, den er in übertriebenem Entgegenkommen mit Michelangelo und Rubens auf eine Stufe stellt, ein Verehrer auch von Gallait, zeigt sich unversöhnlich gegen den Künstler, der es wagt, vor unseren Augen die Menge physischen und moralischen Elends auszubreiten, wie es beispielsweise im wallonischen und im vlämischen Land die Pilgerfahrten mit sich bringen, die in Charles de Coster einen so guten Darsteller gefunden haben.

Nach der Meinung von van Soust sollen diese von der Natur und vom Schicksal Verstoßenen, an deren möglichst gehäufter Wiedergabe de Groux besonderes Gefallen findet, in der Kunst ebenso behandelt werden, wie Bettler und Mißgestalten im wirklichen Leben. „Von den einen wendet man den Blick ab, die anderen hört man schließlich gar nicht mehr, wenn sie einen auch mit ihren lästigen Klagen verfolgen." Es war eben eine Frage der Weigerung oder der Abneigung. De Groux seinerseits verstand es nicht, wie man sich abwenden konnte von dem Schauspiel menschlichen Elends. „Nach dem Krankenhaus und dem Kirchhof noch so eine Quelle der Inspiration: die Leichenhalle" rief van Soust triumphierend beim Anblick des oben erwähnten Gemäldes von Meunier. Und Rembrandts „Anatomiestunde des Dr. Deymann" und der „tote Christus" Holbeins, für den ein Ertrunkener das Modell gegeben hatte? Man war einfach noch nicht so weit, daß man es verstanden hätte, sich hineinzuversetzen in Dinge, in denen die ungeschminkte Wahrheit zum Ausdruck kam. Man betrachtete es immer noch als Aufgabe der Kunst, zu gefallen. Der Glaube an dieses Dogma schien übrigens in der belgischen Schule stark erschüttert. Sogar die Anhänger des akademischen Systems brachen beim Erscheinen der Werke Ferdinand Pauwels' in begeisterten Beifall aus. Schüler der Antwerpener Akademie und Erringer des Rompreises (1852), brachte dieser aufgehende Stern von einem Aufenthalt im Ausland eine reiche Fülle wertvoller Fähigkeiten mit nach Hause, vor allem ein angenehmes Kolorit und eine geschickte Technik. Ohne im übrigen seinen Flug sehr hoch zu nehmen, besaß der junge Pauwels reichlich alles, womit man dem Publikum gefällt. Van Soust in seiner Eigenschaft als offizieller Kritiker spendete ihm Weihrauch in Fülle. „Ein schöner Künstlerruhm scheint dem Verfasser von ‚Ritspa' vorbehalten zu sein", schrieb er. „Begeistert von den Wunderwerken der Meister fremder Schulen, von der Größe der antiken Kunst, sucht Pauwels nach einem Stil, geleitet von seiner jugendlichen Bewunderung." Wenn es Pauwels vom Geschick bestimmt war, schließlich Akademiedirektor zu werden — allerdings nicht gerade in seinem Land — so hatte er sich auch gut für diese Rolle vorbereitet. Vollkommen Herr seiner selbst, zeigte er sich, ohne schroff aufzutreten, voll starken Willens, sich fernzuhalten

von den Tendenzen, die nach van Soust die Kunst in den Abgrund führen mußten. Nach Antwerpen, wo er sich niedergelassen hatte, brachte Pauwels einen sehr wünschenswerten Kraftzuschuß. Nicht nur die traditionelle Kunst, diejenige von Wappers und de Keyser gewann durch ihn eine wertvolle Erweiterung, sondern seine Mitwirkung schien vor allem einer neuen Form künstlerischen Ausdruckes zu gute zu kommen, die in hoher Gunst bei der Regierung stand: der Wandmalerei.



Abb. 84. H. Leys: Margarete von Parma gibt den Ratsherren die Schlüssel der Stadt zurück. Antwerpen, Rathaus. (Zu Seite 121.)



Abb. 85. G. Guffens: Mariä Heimsuchung. Karton.

Die Wandmalerei. — J. Swerts und God. Guffens. — Ausstellung von Kartons deutscher Freskogemälde in Brüssel und Antwerpen (1859); ihre Folgen. — Das Budget der schönen Künste für das Jahr 1863. — Der Künstlerkongreß in Antwerpen (1862). — Courbet im Kampf mit den Idealisten. — „Die exklusiv christliche Kunst". — Der Prärubenismus. — Die Schule von Maltebruegge. — Leys und de Keyser als Freskomaler.

Was Belgien fehlt, schrieb Pfau, „das ist die monumentale Malerei, die eigentliche historische Malerei, in der der Schwung des Gedankens in der Erhabenheit des Stils zum Ausdruck kommt." Diese Ansicht eines ausgezeichneten Kritikers, noch dazu eines deutschen, bedeutete ein ganzes Programm.

Der Boden war übrigens vorbereitet. In St. Nicolas (im östlichen Flandern) hatten zwei aus Antwerpen stammende Künstler, J. Swerts und G. Guffens, eine neugebaute Kirche mit Freskogemälden ausgeschmückt. St. Nicolas hatte nichts von einem Kunstzentrum an sich, aber es wohnte dort als Bezirkskommissär Adolf Siret, ein bekannter Kunstkritiker und Literat, Direktor des „Journal des Beaux Arts". Begeistert für alles, was zum Ruhm der belgischen Schule beitragen konnte, außerdem von religiösem Eifer beseelt, setzte Siret alle Hebel in Bewegung, um einer Art der Malerei den Sieg zu sichern, die seiner Ueberzeugung nach berufen war, der vlämischen Kunst neues Ansehen zu verleihen.

Swerts und Guffens, hervorgegangen aus dem Atelier de Keysers, hatten gemeinsam im Jahre 1850 eine Reise durch Italien und Deutschland gemacht. Von weicher und beschaulicher Natur, seit langem von tiefer Bewunderung für Ary Scheffer erfüllt, säumten sie nicht, sich für Overbeck, Cornelius, Philipp Veit,

Andreas Müller zu begeistern. Ihrer Meinung nach handelte es sich nicht darum, das Land mit der Ausübung einer Kunst zu beglücken, die im Grunde dem Volksgeist ganz gut entsprach, sondern darum, dieser Kunst einen Stempel aufzudrücken, der deutlich auf deutsche Quellen hinwies. Man vergaß, daß bei Cornelius und in den Werken seiner Nachfolger, sowohl nach Form wie nach Inhalt, die Macht germanischer Tradition eine beträchtliche Rolle spielte. Wir könnten hier nötigenfalls vollständig ausgearbeitete Programme für die verschiedenen Formen wiedergeben, die die Wandmalerei annehmen sollte je nach dem Zeitalter, das man wieder aufleben lassen wollte, so groß war der Irrtum gewisser Aesthetiker über die Mittel, die angewandt werden mußten, um das Gedeihen einer Kunstgattung zu sichern, die sie im Geiste schon in reichlichstem Maße angewandt sahen. In den administrativen Kreisen fanden die Werke von Swerts und Guffens gewaltigen Anklang. Nachdem diese Künstler als Abgesandte der Regierung die Münchener Ausstellung von 1858 besucht hatten, gaben sie Anregung zu einer Ausstellung von Werken der wichtigsten Repräsentanten der deutschen Freskomalerei in Brüssel. Man konnte hier in der Hauptstadt, im Juni 1859, eine Sammlung von Kartons sehen, unter denen Cornelius, Kaulbach, Lessing, Steinle, Schwind, Bendemann vertreten waren, ganz zu schweigen von sehr vielen anderen weniger Bedeutenden. Dieselben Werke wurden hierauf nach Antwerpen gebracht und hatten dort aufs neue großen Erfolg. Wie man auch über ihr Prinzip urteilen mochte, welches auch die Lehren sein mochten, die einige für das Gedeihen der belgischen Kunst aus ihnen ableiten wollten, man war einig im Herausstreichen ihrer Verdienste und im Lobe ihrer Auffassungsart.

Indessen sollte diese Ausstellung, nach der Ansicht der Direktion der schönen Künste, nicht eine bloße Befriedigung der Wißbegierde und auch nicht einen bloßen ästhetischen Genuß gewähren. Die belgische Schule, durch die Freskomalerei zu neuer Blüte gelangend, sollte — daran konnte kein Zweifel sein — ihrer Krone ein neues Kleinod einfügen. Das Budget des Inneren enthielt seit 1860 einen Posten, der ausschließlich für Werke der Wandmalerei bestimmt war. In Gent sollte die Universität, in Antwerpen das Museum, das Rathaus, die St. Georgskirche, in St. Trond und in Verviers andere öffentliche Gebäude mit Wandmalereien geschmückt werden. Als ob ein Wille genügte, um Künstler aus dem Boden zu stampfen, die imstande sein würden, den Arbeiten den nötigen Wert zu geben. Es hieß unvermeidlich Nachahmungen heraufbeschwören, es hieß Nachahmer von untergeordneter Bedeutung hochheben, Techniker, die höchstens imstande waren, die Freskomalerei sorgfältig zu handhaben, die aber keineswegs die Kraft besaßen, ihren Werken die Bedeutung einer selbständigen Schöpfung zu verleihen. Kurz, die Sache war möglichst ungeschickt eingefädelt.

Im August des Jahres 1862 tagte ein internationaler Kongreß der schönen Künste in Antwerpen. Unter dem Vorsitz des Ministers in höchsteigener Person gerieten auf demselben die Anhänger der verschiedenen Kunstrichtungen hart aneinander. Courbet besonders nahm Gelegenheit, den Realismus zu definieren als „die Verneinung des Ideals, eine Auffassung, zu der ihn fünfzehnjährige Studien geführt hätten und die bis dahin von keinem Künstler entschieden vertreten worden

sei." In derselben Stadt, die sich im Ruhme von Rubens sonnte, fällte man das Urteil über die Kunst der Renaissance. Nur der gotische Stil hätte große und dauernde Werke hervorbringen können; zur Stütze dieser Behauptung wies Weale hin auf das Beispiel Englands, wo Welby Pugin das Mittelalter wieder zu Ehren gebracht hatte. Seit geraumer Zeit waren diese Ideen in Belgien Gegenstand lebhafter Propaganda. Das Buch Pugins, übersetzt von Th. Harper King, war mit offenbarem Wohlwollen aufgenommen worden. Schon Schayes bezeichnet in seiner Geschichte der Architektur in Belgien (1849) die Reaktion zugunsten der Spitzbogenarchitektur als eine Gefahr, und bereits im Jahre 1860 sah sich ein eifriger Katholik, Theodor van Lerius, genötigt, die Feder zu ergreifen, um im Namen der vlämischen Schule gegen die „exklusiv christliche Kunst" zu protestieren.

Aber der Anstoß war gegeben; man arbeitete an der Begründung des Präraffaelismus, oder richtiger des Prärubenismus. Die Bewegung, die unter den Staatsmännern eifrige Anhänger zählte und von überzeugten Archäologen, besonders von Jean Béthune, dem ehemaligen Mitarbeiter Welby Pugins, geleitet wurde, nahm Gestalt an. Sie sollte bald zur wirklichen Macht werden.

Man wird mit Interesse einen merkwürdigen Artikel der Revue générale in der Oktobernummer des Jahres 1874 lesen, in dem P. de Haulleville über die Waisenschule berichtet, die bei Gent durch den Grafen Joseph von Hemptinne gegründet worden war. Der dort erteilte Kunstunterricht, den die Brüder von der christlichen Lehre leiten, wird in dem genannten Artikel charakterisiert als ein „unverhüllter, ausschließlicher, herausfordernder, brutal-gotischer". Es war der Ursprung der sogenannten St. Lukasschule, die den Zweck verfolgte, die Kunst durch die Rückkehr zum Mittelalter zu regenerieren.

Diese exklusiven Ansichten waren indessen nicht der Art, daß sie auf die Entwickelung der Dinge einen sehr bedeutenden Einfluß hätten ausüben können. Man konnte doch nicht von ernsthaften, erfahrenen, überzeugten Künstlern erwarten, daß sie ihr Können zugunsten einer bloßen Negation verleugneten. Die ganze Vergangenheit der nationalen Schule fiel ja dem Verwerfungsurteil anheim. Trotz der beträchtlichen Opfer, die vom Staat gebracht wurden, war die Bewegung weder tiefgehend, noch sehr erfolgreich.

Der Minister des Innern, Alfons van den Peereboom, zählte zu den warmen Anhängern der Wandmalerei. „Vom nationalen Standpunkt aus behaupte ich", sagte er in der Sitzung der Abgeordnetenkammer vom 25. Februar 1863, „daß es Pflicht der Regierung ist, die Malerei großen Stils und besonders die Wandmalerei zu unterstützen. Was mich anlangt, so betrachte ich die monumentale Malerei als ein Erziehungsmittel und als eine Anregung zum Patriotismus, als ein Gut für die Gesamtheit, und ich denke, es ist Pflicht der Regierung, sie in reichlichem Maße zu fördern." Als Archäolog, Bürgermeister und Geschichtsschreiber seiner Vaterstadt Ypern hat van den Peereboom Anspruch auf die Dankbarkeit seiner Mitbürger durch die Restauration der berühmten „Halle aux Draps", eines der imposantesten europäischen Bauwerke des Mittelalters, erworben. Eine Summe von 723000 Frs. war in seinem Budget als Beitrag des Staates zur Ausführung verschiedener Arbeiten in der Wandmalerei vorgesehen. Die Diskussion

war lang und lebhaft. Sie endete mit dem Sieg der Anhänger der Freskomalerei und man erlebte damals das in Belgien seltene Schauspiel, daß ein liberales Kabinett die wärmste Unterstützung bei der katholischen Oppositionspartei fand. In Dr. Hermann Riegel hat die ziemlich kurze Blüteperiode der Wandmalerei in Belgien ihren Geschichtsschreiber gefunden.*)

In begeisterten Sätzen stellt der Verfasser die seiner Meinung nach nationale und vlämische Kunstrichtung, wie sie durch Swerts und Guffens vertreten wird, derjenigen Kunstrichtung gegenüber, die er als fremdartig, französisch, durch und durch dem heimischen Wesen feindlich betrachtet, obwohl sie in Wahrheit mit dem Volksgeist in bestem Einklang steht. Es fehlte nicht viel, so galten die Gegner der Freskomalerei für Feinde ihres Landes!

Ohne nun auf die Meinung von Persönlichkeiten, über deren Kompetenz sich streiten läßt, ein eigenes Urteil zu gründen, suchen wir unbedenklich in der fehlerhaften Anwendung des Prinzips, in dem ungenügenden Können vieler, die man glaubte für die Bewegung gewinnen zu müssen, die wesentlichen Ursachen des Mißerfolges. Welchen Einfluß konnte auf die Entwickelung der Kunst das Schaffen von nur mittelmäßig begabten Leuten ausüben, welchen Einfluß konnte es haben, wenn eine Kirche oder sonst ein öffentliches Gebäude in einer abgelegenen Ortschaft mit Freskogemälden ausgestattet wurde? Aus dem Herzen der Nation mußte die Bewegung ihren Ursprung nehmen, ebenso wie es galt, dafür berühmte Meister zu gewinnen. Nur sie waren imstande, dem Publikum zu zeigen, was die Freskomalerei unter den Händen eines genialen Mannes zu leisten vermochte.

Leys sollte es vorbehalten sein, diesen Nachweis zu liefern. Dieser Meister hatte sich in Antwerpen ein großes, jetzt nicht mehr vorhandenes Haus auf einer der neuen Baustätten am Meirplatz bauen lassen. Ueber der hohen Wandtäfelung des Speisesaals befand sich ein Fries, den der Maler mit einer Reihe von Fresken schmückte, die man mit vollem Recht zu seinen bedeutendsten Werken rechnet.**) Das Dargestellte — denn es handelt sich nur um einen einzigen Gegenstand, der sich auf die vier Wände ausdehnt — gewährt uns einen entzückenden, lebensvollen Einblick in das Treiben des 16. Jahrhunderts. Es ist Weihnachten. Durch die beschneiten Straßen begeben sich die Eingeladenen zu einem Fest. Wir folgen ihnen auf ihrem Wege. Einmal bleiben wir mit ihnen auf einer Brücke stehen, um dem Gewimmel der Schlittschuhläufer zuzusehen. Ein anderes Mal dürfen wir aber auch den Vorbereitungen zum Festmahle beiwohnen. Und schließlich sehen wir, wie der Wirt, der Maler im Kreise seiner Familie die Gäste mit jener würdevollen Herzlichkeit empfängt, die auf alten Bildern einer solchen Zeremonie stets zugrunde liegt. Ohne auf Kosten der Aufrichtigkeit und des Gefühls nach einem Stil zu suchen, ohne die Harmonie seiner reichen Palette den Forderungen eines neuen Verfahrens zu opfern, hat der Meister ein Bild geschaffen, in dem seine Fähigkeiten als Kolorist sich in vollstem Maße bewähren. Das war mit einem Schlag der Zusammensturz des bisher von den Repräsentanten der deutschen Fresko-

*) Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Berlin 1882.

**) Eine Gesamtansicht des Leysschen Speisesaales von Henri de Braekeleer ist im Museum zu Antwerpen zu sehen.

malerei adoptierten Systems. Die Skizzen aus der Serie der Leysschen Kompositionen zählten zu den großen Erfolgen der Londoner Weltausstellung von 1862. Sie zeigten die Abneigung des Künstlers gegen vorausgehende Kartons, in denen, wie Swerts und Guffens sich in ihrem Bericht über ihre deutsche Reise ausdrücken, „alles, was der Künstler empfunden hat, zum Ausdruck kommt."

Nachdem die Stadt Antwerpen ihr Rathaus restauriert hatte, kam sie mit dem Staat überein, Leys mit der Dekoration des großen Festsaales zu betrauen. Zu gleicher Zeit begann de Keyser die Gemälde für das monumentale Treppenhaus des Museums.

In seinen berechtigten Lobeserhebungen über Leys liebte es Riegel, in ihm — sowie in Swerts und Guffens — den Streiter für die Sache der vlämischen Kunst gegenüber den französischen Tendenzen zu rühmen. Es dünkt uns, Leys ist hier, wie überall sonst, instinktmäßig auf die Dinge losgegangen, die er liebte. Vielleicht hat er ihren Ausdruck überspannt. In den letzten Jahren seines Lebens hatte der Maler gewisse Seiten stark betont, die für die Wirkung seiner Gemälde eher ungünstig waren. Die übertriebene Betonung der Linien und der Mangel an Luftperspektive geben den Werken dieser Periode ein wenig den Anstrich von flandrischen Tapeten. Die gesamten Fresken im Rathaus zu Antwerpen haben diesen Fehler. Leys zeigt sich dabei archaistischer als es nötig ist. Uebrigens bleibt die Wirkung trotzdem bewunderungswürdig und gewisse Felder, wie z. B. Der junge Karl von Oesterreich den Eid leistend oder Margarete von Parma gibt den Ratsherren die Schlüssel der Stadt zurück (Abb. 84), sind Stücke, die in Beziehung auf ihren Stil und ihre Wirkung ebenso vollendet sind wie im Hinblick auf die sehr glückliche Wahl der Typen. Das Museum in Brüssel besitzt Verkleinerungen dieser beiden Felder in Oel.

Immer ein großer Künstler, tut sich Leys, indem er seiner Geburtsstadt die bedeutendste seiner Unternehmungen, seinem Lande eine der höchsten malerischen Leistungen des 19. Jahrhunderts schenkt, durch keinerlei überraschende Eigenschaften hervor. Dafür war er erfolgreich beflissen, die Typen, Stellungen und sogar die Harmonien der Färbung, wie sie früher beliebt waren, wiederzugeben, als wollte er sich bemühen, schon jetzt zu den „Alten" gezählt zu werden. Indem er das tat, schmälerte er seine Rolle, und Paul Mantz konnte mit Recht sagen, „daß, wenn man sich allzusehr ins Studium der Vergangenheit vertieft, man Gefahr läuft, sich allzusehr für das Altertümliche, das nicht die Kunst, und für das Kostüm, das nicht der Mensch ist, einnehmen zu lassen."

Es konnte nicht ausbleiben, daß auf dem Wege, den Leys gebahnt hatte, auch andere versuchten, zu Ruhm und Ansehen vorzudringen. Alma Tadema, Georg von Rosen, Henri de Braekeleer haben aus den Unterweisungen des Meisters das heilsame Beispiel der Bejahung einer Persönlichkeit entnommen. Andere, weniger frei oder weniger begabt, haben allzu offenkundig von seinem Nachlaß gelebt. Man kann sagen, sie haben die eigentliche Bedeutung der Werke des Meisters geschmälert. Unbeteiligt an der Bildung dieser Schule, wie Leys es war, fällt auch die Verantwortung für ihre Unzulänglichkeit nicht auf ihn zurück.

Außer ihm hat die so sehr in Mode geratene Wandmalerei keine einzige

markante Persönlichkeit, kein einziges neues Talent gezeitigt. De Keyser brachte bei der Ausführung seiner Dekoration für das Museum von Antwerpen eine Art matter Leinwandmalerei in Anwendung. Der Maler hat uns ein Bild von der Schule von Antwerpen entworfen, die durch ihre Hauptlehrer personifiziert wird (Abb. 86). In der Grundidee dieses Gemäldes, sowie in der allgemeinen Anordnung der Gruppen sieht man den Maler von der Apotheose des Homer von Ingres und dem berühmten Hémicycle von Paul Delaroche beeinflußt. Aber die Ausführung des Bildes ist wertvoll. Es ist eine anmutige Einführung in die Galerie, in der die Werke der Meister gesammelt werden sollen, die in der Malerei eine Rolle gespielt haben.



Abb. 86. N. de Keyser: Die Schule von Antwerpen. Wandgemälde im Antwerpener Museum.



Abb. 87. H. Leys: Luther singt Weihnachtslieder in den Straßen von Eisenach.
St. Petersburg, Sammlung Rodocanachis.

Belgien und die Londoner Weltausstellung im Jahre 1862. — Ehrungen, die Gallait von seiten seiner britischen Kollegen zuteil wurden. — Der Christliche Märtyrer von Slingeneyer. — Leys. — Charles de Groux als Geschichtsmaler. — Constantin Meunier als Maler religiöser Bilder. — De Groux bekommt die Ausschmückung der Hallen in Ypern übertragen. — Pauwels nimmt diese Arbeit auf. — Neue Ausstellung von Kartons (1864). — Projekte für die Umgestaltung des offiziellen Unterrichts. — Unbeugsamkeit Navez'. — Van Soust verkündet den Verfall des Unterrichts an der Akademie von Antwerpen. — Ansichten eines Künstlers über die akademische Lehre. — Rücktritt von Navez. — Der Bildhauer Simonis wird Direktor an der Brüsseler Akademie. — Das Atelier von Portaels. — Die Weltausstellung 1867. — Alfred Stevens und die „Modernität". — Leys' letzter Triumph; sein Tod (26. August 1869). — Der Einfluß des Meisters auf das Kunstgewerbe. — Tod de Groux' (1870). — Tod Navez' (1869). — Bewegung zugunsten der Einführung eines öffentlichen Unterrichts in den angewandten Künsten. — Kongreß des Kunstunterrichts (1868). — Die „Société libre des Beaux-Arts". Ihre Kundgebung. Ihr Organ: L'Art libre.

In derselben Zeit, wo man sich in Belgien fast darin gefiel, das baldige Ende der nationalen Schule zu proklamieren, erntete diese auf der Londoner Weltausstellung neue Palmen. „Dieses kleine Königreich, das auf der Karte von Europa so wenig Platz einnimmt, scheint wirklich voll von Kraft zu sein; vor dreißig Jahren war die Kunst dort auf ein recht tiefes Niveau herabgesunken, aber jetzt hat eine wahre Renaissance stattgefunden."*) So drückte sich ein großes französisches Künstlerorgan durch die

*) Gazette des Beaux Arts, Bd. XIII. S. 371.

Feder des bewährten Kritikers Paul Mantz aus. Die Gemälde, die das belgische Kontingent bei der Ausstellung darstellten, waren vielleicht für die ausländische Kritik neu; tatsächlich waren sie es aber nicht. Die ganze Sammlung konnte eher ein Rückblick genannt werden. So hatte Gallait die ganze Reihe seiner Gemälde, von Montaignes Besuch bei Tasso (Abb. 28) an, eingesandt. England nahm ihn festlich auf. Zum auswärtigen Mitglied der Royal Academy ernannt, eine Ehrung, die selten erteilt wurde, war er Gegenstand einer großartigen Huldigung von seiten seiner britischen Kollegen, bei der Lord Granville das Präsidium übernommen hatte. Leys hatte sich mit seinen Katholischen Frauen, Luther singt Weihnachtslieder in den Straßen von Eisenach (Abb. 87) und Margarete von Oesterreich wird von den Bogenschützen von Antwerpen empfangen, einer herrlichen Schöpfung, jetzt Eigentum der Kaiserin von Rußland, beteiligt. Madou hatte die Rattenjagd, den Störenfried usw. eingeschickt. Alles das waren keine Neuheiten. Die belgischen Maler, die in England vielleicht ebensowenig bekannt waren, wie die englischen Maler in Belgien, wurden in London „the Lions of the Season.“ Der christliche Märtyrer von Slingeneyer (Abb. 88), der Judas von Thomas zählten zu den hochgefeierten Stücken. Das Sujet des Slingeneyerschen Bildes war so recht dazu angetan, das britische Publikum zu rühren. Wie von überirdischem Licht übergossen, ist der junge Christ, das Kreuz in den gefalteten Händen, in der Arena eingeschlafen, im Augenblick wo schon die Bestien sich auf ihr Opfer stürzen wollen, bereit, es sich gegenseitig zu entreißen. Ein Gemälde von Ferdinand Pauwels, Die Verbannten des Herzogs Alba, gehörte ebenfalls zu den Schlagern der belgischen Ausstellung. Sie erinnerten an die „Pilgrim Fathers“, jene durch Unduldsamkeit aus ihrem Lande vertriebenen Männer, die, die Bibel auf die Brust gepreßt, in einem Nachen gastfreundlicheren Ufern entgegenfahren. Wo der Fluß eine Biegung macht, winken sie ihrem Vaterland ein letztes Adieu zu. Obwohl der Einfluß von Leys sich in diesem Gemälde, wie auch



Abb. 88. E. Slingeneyer: Der christliche Märtyrer.
Nach einem Stich von J. Demannez.



Abb. 89. F. Pauwels: Die Witwe des Jacob van Artevelde. Brüssel, Königl. Museum.
Nach einer Photographie von Alexandre in Brüssel.

in der Witwe des Jacob van Artevelde (Abb. 89) verrät, so nahm Pauwels doch berechtigterweise einen Platz ein unter den hervorragenden Repräsentanten der Schule. Wenn er auch seine Tage im fremden Lande beschließen mußte, so blieb seinem Vaterland wenigstens das ausgezeichnetste Werk seines Pinsels, nämlich die Wandmalereien in den Hallen von Ypern (Abb. 90). Dieses herrliche, unter der Administration von van den Peereboom restaurierte Gebäude war natürlich dazu bestimmt, eine Dekoration zu empfangen, die diejenigen denkwürdigen Begebenheiten des Mittelalters wieder aufleben ließ, bei denen der Name der Stadt Ypern eine Rolle gespielt hatte. Während Swerts und Guffens damit betraut wurden, den Schöffensaal auszuschmücken, erhielt de Groux den Auftrag, eine Reihe von Werken zu malen für die ungeheuren Galerien, die den Oberbau der Hallen bilden. Wenige Jahre vorher hätte man es für etwas ganz Unwahrscheinliches gehalten, Charles de Groux mit der Ausführung von monumentalen Gemälden beschäftigt zu sehen. Trotzdem hatte dieser große Darsteller des Volkslebens, den Emile Leclercq, einer seiner Biographen, einen Mann nennen konnte, der „an nichts kalt vorüberging", sich seit kurzem mit großem Erfolg der Malerei großen Stils zugewandt. Man möchte es eine Rückkehr zu seinen angeborenen Neigungen nennen. Seit 1860 behandelte er in einem über drei Meter breiten Gemälde von entsprechender Höhe und mit lebensgroßen Figuren ein historisches Motiv von tiefer Bedeutung, Franziskus Junius predigt in Antwerpen im geheimen die Reformation. Dem Katalog des Brüsseler Museums nach, in dem dieses bedeutende Bild jetzt hängt, trägt sich die Episode wie folgt zu: „In einem Gemach, das auf den Marktplatz hinaussieht, verteidigt Franziskus in seiner Predigt mit gewohnter Beredsamkeit die Lehre des reformierten Glaubens, während auf eben diesem Platze einige Ketzer verbrannt werden und der Schein der Flammen, in denen seine Glaubensbrüder den Tod erleiden, ein unheimliches Licht über die Versammlung wirft." Wir haben es hier gewissermaßen mit einer Erwiderung auf das Leyssche

Bild Bekanntgebung des Edikts Karls des Fünften, das die Inquisition in Belgien einführt zu tun. Auf der einen Seite die im Namen des Glaubens gegen die Gegner des katholischen Kultus verhängten schrecklichen Strafen, auf der anderen Seite die Standhaftigkeit der Anhänger der neuen Gedanken. Diese beiden Gemälde hingen in der Londoner Weltausstellung fast Seite an Seite. De Groux besitzt weder die kunstvolle Technik Gallaits, noch den Reichtum des Kolorits wie Leys. Dafür gibt er seinen Personen wirkliches Leben. Er läßt uns durch sie teilnehmen an der Versammlung, vor der die



Abb. 90. F. Pauwels: Besuch Philipps von Elsaß, Graf von Flandern, im Hospital 1187. Wandgemälde in der Tuchhalle zu Ypern.
Nach dem Stich von Th. Langer.

Worte des Predigers ertönen, dem der rote Schein der Flammen, in denen seine Glaubensbrüder den Tod finden, eine Aureole ums Haupt webt. Ueber all dem liegt eine große Ruhe, die Würde guten Geschmacks.

Geringer in seiner Wirkung auf das Gefühl ist der Tod Karls des Fünften (Abb. 91), ein herb aufgefaßtes Bild, in dem der Kontrast zwischen der hohen Kraft des Sterbenden und der Demut seines Glaubens beredt zum Ausdruck kommt.

De Groux nimmt in der Schule der belgischen Malerei einen anderen Platz ein, als jene Künstler, die die Geschichtsmalerei man möchte sagen gewerbsmäßig betrieben. Sowenig auf diesem Gebiet wie auf anderen war er der Mann, dem sein Sujet als bloßer Vorwand dienen konnte. Darin eben liegt seine Größe. Im Gegensatz zu den handelnden Persönlichkeiten auf der Abdankung Karls des Fünften erinnern die Zeugen des Todeskampfes des Kaisers keinen Moment

an die gewöhnlichen Statisten auf dem Theater. Gesten und Haltung vereinigen auf diesem Bilde Hoheit und Einfachheit, und nicht ohne Recht stellte die Pariser Kritik de Groux neben Millet. In gewisser Beziehung erscheint der sprechende Ausdruck der Personen sogar als Vorbote von Rodin.

Der französische Bildhauer und der belgische Maler haben sich sogar in der ergreifenden Episode Die Bürger von Calais vor Eduard III. begegnet. De Groux schöpfte aus dieser Episode den Stoff zu einem in der Weltausstellung von 1867 sehr anerkannten Werk.



Abb. 91. Ch. de Groux: Tod Karls V.
Nach dem Stich von A. Danse.

Er hatte sicherlich den Instinkt der malerischen Größe, der ihn zu Schöpfungen höchster Ordnung befähigte. Unglücklicherweise raffte ihn der Tod mitten in der Entfaltung seines bemerkenswerten Talentes hinweg. Von den Gemälden, die er für die Hallen zu Ypern entworfen hatte, existieren nur noch einige großzügig angelegte Kartons. Sie sind im Brüsseler Museum der dekorativen Künste aufbewahrt.

Während der belgische Staat, eifersüchtiger denn je auf seine führende Stellung, sich bemühte, aus der Wandmalerei den höchsten Ausdruck des künstlerischen Genies der Nation zu machen, kam aus Deutschland gleichsam im rechten Augenblick der Widerhall: Ferdinand Pauwels wurde zum Professor der Malerei an der großherzoglichen Akademie in Weimar ernannt! Er machte dort seinem Lande große Ehre und bildete unter den Deutschen hervorragende Schüler aus. Nach dem Tode

de Groux' zur Ausführung der Aufgabe dieses Künstlers in den Hallen zu Ypern berufen, ging er dort mit größter Unabhängigkeit zu Werke und suchte in keiner Weise den Stil der eben in Deutschland studierten Gemälde wiederzugeben. Die Pauwelsschen Werke werden neben ihrer Spontaneität und der Eleganz ihrer Linienführung noch gehoben durch die Anmut ihres Kolorits. Unglücklicherweise in eine wenig besuchte Stadt verbannt, trugen sie ihrem Autor in der Schule Belgiens nicht die Stelle ein, die ihm von Rechts wegen gebührt. 1876 zog der Maler wieder ins Ausland, diesmal als Professor an der Dresdener Akademie. Vor kurzem ist er dort gestorben.

Das Eingreifen de Groux' in die Geschichtsmalerei bewirkte, daß dieses Genre eine neue und sicherlich notwendige Richtung erhielt. In einer Ordnung von Darstellungen, in der die Formel eine in gewisser Hinsicht überwiegende Rolle spielte, hatte man die Personen, den handelnden wirklichen Menschen, durch Phantasiegestalten ersetzt, die man für allein würdig hielt, vor die Blicke des Publikums zu treten. Unter dem Pinsel de Groux' lebte die Vergangenheit mit seltener Kraft wieder auf. Er malte das Individuum, nicht die Kutte. Er tat deshalb einen entscheidenden Schritt auf der richtigen Fährte, obwohl sein Werk in technischer Beziehung keine vollkommene Befriedigung gewährt. Seine Formen bleiben eckig, das Kolorit ein wenig hart. Der Einfluß dieser neuen Auffassung konnte übrigens nicht verfehlen, sich Bahn zu brechen. In erster Linie kommt hier Constantin Meunier in Betracht. Von seinem Aufenthalt in den Heiden der Campine, in der Nähe eines Trappistenklosters, brachte der große Bildhauer der Zukunft Eindrücke mit, aus denen mehr als ein ergreifendes Bild hervorgehen sollte. Das Gemälde Leichenbegängnis eines Trappisten, das 1860 in Brüssel ausgestellt wurde, zeigte im Gefühl viel Aehnlichkeit mit dem Tod Karls des Fünften. In Wirklichkeit konnte das Sujet Meuniers, obwohl es aus dem Leben genommen war, aus jeder beliebigen Zeit stammen. Als ausgebildeter Bildhauer übertraf er seinen Freund und Lehrer durch Harmonie der Linien. Sein Leichenzug besitzt die Einfachheit, die Strenge einer Skulptur. Das gleiche gilt für sein Bild Märtyrertod des heiligen Stephanus (1868) im Genter Museum, ein Stück herrlichen Stils. Als besonders eindrucksvolle Reminiszenz aus der Abtei de la Trappe nennen wir die Verzückung des heiligen Franziskus (Kirche von Xhendelesse, Abb. 92), ein 1862 in London ausgestelltes Gemälde. Wir behaupten ohne Bedenken, daß die belgische Schule auf dem Gebiete der religiösen Malerei kein ebenso bedeutendes Werk hervorgebracht hat. Nicht bei Flandrin und selbst nicht bei Overbeck kommt die Inbrunst des Glaubens inniger zum Ausdruck. Der Maler teilt uns einfach mit, was er selbst gesehen, selbst empfunden hat. Eine neue Ausstellung von Kartons aus Deutschland war ohne Einfluß auf seine Art, die Natur zu sehen und zu interpretieren, sie zur Auffassung seiner Geschichtsbilder beitragen zu lassen.

Wenn Belgien bei der Weltausstellung einen bedeutenden Platz einnahm, so rekrutierten sich die Elemente ihres wie zum Vergnügen verspäteten Beitrags aus einer zuweilen ziemlich weit zurückliegenden Vergangenheit. Die Zeit hatte einem Teil der von der Direktion der schönen Künste zusammengestellten Bilder ihren Stempel aufgedrückt. Es war schließlich doch nur eine retrospektive Parade.

Nichtsdestoweniger fiel Leys die höchste Auszeichnung zu, die das Preisgericht zu vergeben hatte: eine der drei Ehrenmedaillen, die den Schulen von ganz Europa bewilligt wurden. Das gab Antwerpen die Veranlassung zu einer großartigen Huldigung. Man drückte dem Künstler, der vom König Leopold in den Adelstand erhoben wurde, eine goldene Krone aufs Haupt. Der Künstler nahm sie mit Bescheidenheit an. Er gefiel sich darin, einen Teil des Erfolges der Londoner Ausstellung seinen Mitbrüdern zuzusprechen. Jedem von ihnen käme eines der Blätter der goldenen Lorbeerkrone zu, die sein Haupt schmückte.



Abb. 92. Constantin Meunier: Die Verzückung des heiligen Franziskus. Kirche von Xhendelesse.

Im Jahre 1864 hielt man es für angebracht, eine neue Ausstellung von Freskokartons in Szene zu setzen, und forderte diesmal nicht nur Deutschland, sondern auch Frankreich zur Anteilnahme auf. Sagen wir es frei heraus, weder das Beispiel des einen, noch das des anderen Reiches diente den Belgiern als Sporn, sich Ruhm zu erwerben auf einem Wege, den der Staat in so großherziger Weise ihnen zu eröffnen bemüht war. Allzulange hatte man auf der Skala der künstlerischen Qualitäten Prächtigkeit des Kolorits und Gewandtheit in der Pinselführung obenangesetzt, als daß man seinen Irrtum reuig hätte abschwören können. Ein derartiger Umschwung konnte nicht aus der Vorliebe einiger Vereinzelter hervorgehen. Das Belgien des 19. Jahrhunderts besaß nicht mehr Kriegsmaler, als es mystische Maler aufzuweisen hatte. Von allen Arten der Unterstützung, die der Staat den bedürftigsten Künstlern zukommen zu lassen sich verpflichtet fühlt, sind die zahlreichen Aufträge für das Malen von Passionsbildern für irgend eine Dorfkirche wohl die ungeeignetsten. Die religiöse Kunst wird dadurch ein Zufluchtsort für die Mittelmäßigkeit, eine Kunst, die von



Abb. 93. F. J. Navez: Selbstbildnis. Brüssel, Königl. Museum.

Formeln gerade so lebt wie von der Unterstützung des Budgets.

Die Akademiker ihrerseits fühlten recht wohl die Folgen des Mißkredits, in den ihre Unterrichtsmethode gefallen war. Nicht allein vom Standpunkt ihrer Tendenzen aus beurteilte man ihre Organisation als ungünstig. Die Regierung hatte sich selbst damit befaßt, Aenderungen in dem Lehrprogramm ihrer Schulen anzubringen. Vergebens forderte sie die mit der Direktion betrauten Künstler und speziell Navez auf, ihr Unternehmen zu unterstützen. Bis 1859 verwaltete der alte Schüler Davids sein Amt an der Brüsseler Akademie. Einen Augenblick hatte man daran gedacht, Gallait an seine Stelle zu setzen. Aber der Maler antwortete auf eine vertrauliche Anfrage hin mit den beißenden Worten: „Um mir die Direktion der Akademie anzubieten, müßte man erst eine haben." Das bezog sich ebensowohl auf das Lokal als auf den Unterricht.

In einer ungefähr um dieselbe Zeit erschienenen und damals ziemlich viel Aufsehen erregenden Broschüre verkündete van Soust den Verfall der Schule von Antwerpen, und 1861 bestätigte Bossuet, ein bekannter, über sechzig Jahre alter Künstler, „daß die Akademien und die Schulen im allgemeinen ihre Zeit erfüllt hätten".*) Der Autor gehörte, wohlverstanden, selbst zum Lehrkörper der Brüsseler Akademie! Bei der Regierung konnte man sich nicht einigen in der Wahl eines Malers. Der Steitigkeiten müde, hielt sie es für angebracht, einen Bildhauer, Eug. Simonis, zum Direktor zu erwählen, dem als erster Professor der Malerei Jean Portaels zugesellt wurde. Die Tätigkeit dieser beiden Männer an der Spitze des Kunstunterrichtes in Brüssel beeinflußte den Gang der Dinge sehr wohltuend. Die Bildhauerei, bisher als eine untergeordnete Kunst betrachtet, rückte in den Vordergrund. Der Anregung Simonis verdanken wir zum guten Teil den bedeutenden Aufschwung der belgischen Bildhauerschule.

*) Les académies de dessin, ce qu'elles étaient, ce qu'elles sont devenues, ce qu'elles devraient être. Brüssel 1861.



Abb. 94. J. Portaels: In der Oper zu Budapest. Brüssel, Königl. Museum.

Portaels hatte seit mehreren Jahren mit der allzu verbreiteten Sorglosigkeit seiner Kollegen gebrochen und ein Schüleratelier eröffnet. Nicht nur Belgier wie Emile Wauters, Ed. Agneesens, And. Hennebicq, Isidore Verheyden, Léon Frédéric, Ch. van der Stappen, Jacques de Lalaing (der Maler und Bildhauer zugleich ist) und der Architekt Licot und noch viele andere besuchten dieses Atelier, sondern auch Ausländer; so hatten z. B. die reichbegabten holländischen Koloristen David und Peter Oyens und Fernand Cormon dort einen Platz.

Diese Namen sprechen eindringlich genug für den glücklichen Einfluß, den das Portaelssche Atelier ausübte. Der Unterricht, den die jungen Leute dort genossen und der von großzügiger Toleranz geleitet wurde, ermöglichte es einer ganzen Menge begabter junger Künstler, in ungebundenster Freiheit den Weg zu gehen, den ihr Temperament ihnen anwies. Portaels hatte das schwierige Problem gelöst, Talente in seine Zucht zu nehmen, ohne die kühnen Bestrebungen derer zu knechten, in denen der Instinkt des Künstlers sich regte.

Die Weltausstellung von 1867 zeigte die belgische Schule sehr entschlossen, ihren unabhängigen Weg zu gehen, und es ließ sich der Einfluß mehrerer ihrer Repräsentanten auf die Kunst im allgemeinen unschwer nachweisen. „Geringschätzung der akademischen Manier, ein wahrer Abscheu vor aller schablonenmäßigen Arbeit, Spontaneität, Freimut und Originalität, diese Eigenschaften, die die englische Schule so interessant machen", schrieb Marius Chaumelin aus Paris an die Indépendance „alle diese Qualitäten finden sich bei den meisten belgischen und holländischen Meistern wieder, aber verbunden mit größerer Anmut in der Ausführung und einem innigeren und tieferen Empfinden für die Wirklichkeit."

Im Vordergrund der belgischen Maler glänzte Alf. Stevens, der gleich seinen Landsleuten Willems, Gust. de Jonghe, Charles Baugniet zweifellos ein gut

Teil Pariser geworden war, den aber Frankreich — das heißt die Welt — als Schiedsrichter anerkannte, in weiblicher Eleganz sowie in bezug auf Farbenstimmung und sogar auf Zimmermöblierung. Wie groß Stevens als Maler auch sein mag, so verdankt er doch ebenso wie einige alte Meister diesem Umstand einen Teil seines Ansehens. Er hat sicherlich neue, bis dahin ungekannte Nuancen geschaffen, ebenso wie er sozusagen einen speziellen Schönheitstypus in Aufnahme gebracht hat, der keinerlei Beziehung hatte zu demjenigen der Keepsakes, und der um so mehr gesucht wurde, als er erreichbarer war. Miß Fauvette, Allerlei Glück, Die schmerzliche Prüfung waren nicht nur Gegenstände der Bewunderung für die Künstler, sondern auch Stücke, auf die sich die Begehrlichkeit der üppigsten Kunstsammler richtete. Obwohl Stevens der Natur seiner Sujets nach sich als Pariser zeigt, ist er doch ganz Vlame geblieben in bezug auf seinen kraftvollen Pinselstrich und auf seine natürliche Anlage zum Koloristen. Hervorragende französische Maler haben nicht ohne Erfolg einen ähnlichen Weg eingeschlagen. So hat die Pariser Eleganz vorzügliche Darsteller gefunden in Toulemouche, Compte-Calix, Gaume und vielen anderen unter den Augen von Nittis. Sie alle besitzen Geist, Anmut und Scharfsinn in Fülle. Aber Stevens setzte ihnen allen wesentliche malerische Eigenschaften entgegen, indem er sich in einer Klasse von Motiven hervortat, die keineswegs gewöhnlich, viel eher raffiniert, aber unvergleichlich mondän waren. Daher die Kritik gegen die „Modernität", für deren Aufnahme die Freunde Stevens' mehr noch als er selbst so bestrebt waren. Es genügte ihnen nicht, daß seine Werke technisch einer höheren Ordnung angehörten; sie sollten, seinen Verehrern nach, zugleich ein Programm enthalten. Das war im Grunde bloßes Wortgefecht. Die „Modernität" nahm unter dem Pinsel ihres höchststehenden Vertreters anziehende Formen an, wie geschaffen, um die Kenner guter Gemälde für sich zu gewinnen. Das mußte genügen, um sie einzuführen. Unter den Händen bloßer Nachahmer konnte sie allmählich alle Stufen bis zur Unbedeutenheit hinabsteigen, um schließlich ein Modebild zu werden. Hier lag die Klippe. Nach einem üblichen Ausfall auf die „Modernität" zögert der bekannte belgische Kritiker Jean Rousseau doch nicht zu bemerken, daß sie sich bemühe, allen Anforderungen der Kunst gerecht zu werden. „Seht nur die Zeichnung", sagt er, „wie man ihr schmeichelt, oder wenn Ihr wollt, wie man sie züchtigt! Seht diese Farbe, welcher Vollsaft! Liegen darin nicht Kernigkeit, Schmiegsamkeit und sonst noch alle möglichen Eigenschaften?" In der Tat war es das hervorragende Talent von Alfred Stevens, das der „Modernität" Geltung verschaffte. Von allen in der Weltausstellung von 1867 vertretenen belgischen Malern war Stevens, neben Willems, der einzige, der die Medaille erster Klasse erhielt, die in diesem Jahre Menzel, Tadema und Vautier vorenthalten wurde.

Obwohl die „Modernität" im Grund unzertrennlich war von ihrem Ursprungsort Paris, so schätzte man in Belgien das Zaubermittel einer guten Technik doch viel zu hoch, um nicht aus vollem Herzen in den Beifall einzustimmen für den Mann, der mit Recht als ihr Oberhaupt anerkannt wurde. Die Museen, die Sammlungen der reichsten Kunstfreunde, ja sogar das königliche Schloß öffneten seinen Werken ihre Tore. Man sprach kurze Zeit davon, ihm die Dekoration des großen

Saales im Brüsseler Rathause anzuvertrauen. Das im Jahre 1866 in Brüssel ausgestellte Gemälde Die Dame in Rosa im belgischen Staatsmuseum, Das Atelier (Abb. 95) aus der früheren Sammlung Kums, Allerlei Glück aus der ehemaligen Huybrechtsschen Sammlung, die Pariser Sphinx zählen zu den Kleinodien des modernen Museums. Das Atelier, ein Gemälde, auf dem Stevens, was er selten getan hat, einmal eine männliche Gestalt malt, verdient als das beste Werk des bedeutenden Koloristen und vielleicht als das Hauptstück der zeitgenössischen belgischen Schule im Besitz der Brüsseler Galerie betrachtet zu werden.

Die Weltausstellung war für Leys ein Anlaß zu neuen Triumphen gewesen. Man bewunderte dort neben dem vom Herzog von Brabant bestellten Gemälde Die Einsetzung des Ordens vom goldenen Vließ noch Luther singt als Kind Weihnachtslieder in den Straßen von Eisenach (Prinz Rodocanachis, Abb. 87), Beim Verlassen der Kirche (Kollektion Elkins New York) und Geheime Zusammenkunft zur Zeit der Reformation, lauter herrliche Schöpfungen. Allein die Tage des Malers waren gezählt. Am 26. August 1869 sah Antwerpen und mit ihm das trauernde Belgien einen der Großen der nationalen Schule, einen Meister ins Grab sinken, der durch seinen Ruf dem Ansehen der belgischen Kunst im 19. Jahrhundert den mächtigsten Vorschub geleistet hatte.



Abb. 95. Alfred Stevens: Das Atelier. Brüssel, Königl. Museum.
Nach einer Photographie von Alexandre in Brüssel.

Die Vaterstadt des Künstlers hat ihm ein Denkmal errichtet; aber sie unterließ es, seine Wohnung zu respektieren, diese Wohnung, die er sich eigens bauen ließ, die er mit seinen Fresken ausschmückte, das Atelier, in dem so viele Meisterwerke entstanden waren, die seinen Namen unsterblich machen sollten.

Leys sagte, versichert man, in den letzten Stunden seines Lebens: „Ich fange erst an einzusehen, wie man malen muß.“ Obwohl er die Fünfzig noch nicht weit überschritten hatte, war sein Ruhm doch schon vollendet. Nicht nur, daß die Anzahl seiner



Abb. 96. Ch. de Groux: Das Tischgebet. Brüssel, Königl. Museum.

Werke außerordentlich groß ist; die Gesamtheit seiner Schöpfungen ist so mannigfaltig, daß, abgesehen von einer ganz neu einzuschlagenden Richtung, das Talent des Malers späterer Fortschritte kaum noch fähig erscheint. Sein Bemühen um das Malerische war leider beschränkt, wie zugänglich sich unser Meister sonst auch für den Reiz des Unvorhergesehenen zeigte. Seine letzten Schöpfungen weisen sogar Spuren der Ermüdung auf. Nachdem er sich mit den Holländern des 17. Jahrhunderts und mit dem durch Holbein, Moro, Peter Breughel den Aelteren verkörperten 16. Jahrhundert einig gezeigt hatte, schien er seine Vorliebe auf Dürer und später auf Cranach zu richten. Diese neue Neigung war nicht ohne Gefahr, obwohl Leys wohl fähig war, dank eines außerordentlichen Sinnes für malerische Anforderungen auf allen Gebieten zu siegen.

Die Wirkung dieses hervorragenden Künstlers auf die Repräsentanten der Schule nach ihm äußerte sich nicht in günstiger Weise. Verschiedene entliehen ihm ganz einfach seine Formeln, um in schablonenmäßigen Leistungen zu enden. Ihre Persönlichkeit ging in Nachahmungen unter. Der Einfluß des Meisters auf das, was man mit dem Namen „Kuriosität" zu bezeichnen pflegt, war dagegen ein bedeutender. Ein guter Teil seiner Werke trug dazu bei, eine verkannte Vergangenheit zu Ehren zu bringen. Daher jene äußerst scharf hervortretende Strömung, die sich im Baufach und im Kunstgewerbe zugunsten einer Rückkehr zu dem Stil des 16. Jahrhunderts geltend machte und die, als „vlämischer Stil" bekannt, eine Zeitlang viel angewandt wurde.

Nicht ganz ein Jahr nach dem Tod des Malers Leys sah Belgien de Groux dahinscheiden. Er war kaum fünfundvierzig Jahre alt. Seine Bilder **Gastfreundschaft** und **Der Besuch des Arztes** hatten zu den erfolgreichsten Stücken der Weltausstellung gezählt, in der außerdem auch **Der Tod Karls V.** und **Die Bürger von Calais**, zwei imposante Gemälde, zu sehen gewesen waren. „In der ganzen Ausstellung gibt es keine Szene, die ergreifender wäre als **Die Gastfreundschaft**", schrieb der schon mehrfach zitierte Marius Chaumelin aus Paris. „Das

Gemälde stellt eine Bäuerin dar, die eine Frau mit ihren halbverhungerten und halberfrorenen Kindern bei sich aufnimmt. Es liegt ein Zug von Ernst und Adel in der so schlichten Handlung dieser unscheinbaren Bauernfrau."

Der Besuch des Arztes geht von dem nämlichen Gedanken aus, der auch die Veranlassung bot zu dem bekannten Gemälde von Luke Fildes: The Doctor. Ein kleines krankes Mädchen liegt auf dem Schoß seiner Mutter. Der Landarzt, den man vielleicht zu spät gerufen hat, fühlt ihr den Puls und forscht nach den Krankheitserscheinungen. Die Eltern, brave Arbeiter vom Lande, suchen in ihrer Seelenangst das Schicksal ihres Kindes aus dem Antlitz des Arztes zu lesen.

Von der Tatsache ausgehend, daß ein gewisser Pessimismus den Grundton in den de Grouxschen Werken bildete, wollte man auf eine revolutionäre Tendenz seinerseits schließen. Es gibt nichts, was der Wahrheit mehr widerspräche. Gerade so wie Leys von seinem Instinkt geleitet das Malerische in der Wirkung traf, schien de Groux instinktiv sich dem Ausdrucksvollen zuzuwenden. Er fand es in den untersten Schichten des Volkes, wo es natürlicherweise von mächtigster Wirkung ist. Und der Effekt war unzertrennlich von dem Eindruck des Gegebenen. Derart war z. B. Das Tischgebet (Abb. 96), das zuerst 1862 in Antwerpen auftauchte und heute in den Besitz des Brüsseler Museums übergegangen ist, ein großstiliges Werk, das Ludwig Pfau in seinem schon angeführten Buch mit Recht lobend hervorhebt. Die französische Kritik verglich, wie gesagt, zu wiederholten Malen de Groux mit Millet. Der Angelus und Das Tischgebet verraten den gleichen Ursprung, obwohl das letztere uns als von ernsteren Gefühlen getragen erscheint. Aber de Groux hat keine exklusive Vorliebe für den Landmann. Seine häufig dem Stadtleben entnommenen Motive besitzen nicht jene heitere Größe, die die Milletschen Bilder auszeichnet. Seine Formen, die zuweilen etwas gezwungen erscheinen, ordnen sich



Abb. 97. Ch. de Groux: Die Witwe. Aquarell. Brüssel, Privatbesitz.

immer dem Ausdruck unter. Man fände bei ihm mehr Anklänge an Israels als an irgend einen anderen seiner Zeitgenossen.

Bei de Groux hat selbst das Lächeln einen traurigen Zug. Der melancholische Grundton, der seinen Werken eigen ist, dominiert sogar in seinen Aquarellen und in den Lithographien, um die er im Laufe der Jahre 1856 und 1857 den Uylenspiegel bereicherte. Da er regelmäßig in der „Société des Aquarellistes" ausstellte, erhielt diese Gesellschaft häufig die Originale seiner Kompositionen. Das Viaticum, wo ein Priester nächtlicherweile die Heide durchreitet, um einem Sterbenden das letzte Abendmahl zu reichen (1857), Der Abschied des Rekruten (1859), Das Tischgebet, Die Wallfahrt nach Sankt Guido, Junius (1861), die Gastfreundschaft (1867), alle diese Bilder waren zuerst Aquarelle; Die Witwe (Abb. 97), ausgestellt 1862, ist sicher eine der ergreifendsten Schöpfungen des Meisters. Man möchte es ein Voraussehen des Schicksals nennen, das den Seinigen bestimmt war. Der alte Geistliche spricht zu der Witwe von Ergebung, aber in den Augen der jungen Frau liest man doch die Angst um die Ungewißheit der kommenden Tage. Der Trunkenbold, Aquarell und das letzte Werk de Groux' (Museum zu Brüssel und Galerie van Cutsem) ist nicht weniger eindrucksvoll als seine anderen Schöpfungen.

Mit dem fast gleichzeitigen Verschwinden der beiden großen Gestalten Leys und de Groux schließt eine Periode, die man die heroische Periode der belgischen Kunst nennen könnte. In unerschütterlicher Treue für seine Ueberzeugung war Wiertz im Jahre 1865 gestorben, ohne in seinem Leben eine Schöpfung hervorgebracht zu haben, die bedeutender gewesen wäre als die ihr vorangegangenen. Navez, gestorben am 11. Oktober 1869, durfte den Verfall der von ihm so verabscheuten Romantik erleben, allein ohne die Freude, den Baum, von dem seine Lorbeeren gepflückt waren, wieder mit jungem Grün sich bedecken zu sehen. Die Oberhoheit der „großen Kunst", die in seinen Augen das Fundament aller künstlerischen Organisation bedeutete, war mit vielen anderen „Wahrheiten", die er für unumstößlich hielt, schon längst nicht mehr anerkannt worden. Vielleicht trug gerade seine Unversöhnlichkeit zum größten Teil dazu bei, die Bewegung vorzubereiten, die nach und nach die Schule auf ein dem seinigen entgegengesetztes Kunstideal hindrängte. Man konnte Navez den wohlberechtigten Vorwurf machen, daß er den Mantel nach französischem Wind gehängt habe. Obwohl von ganz anderer Bedeutung, zeigt die Kunst seiner Nachfolger ebenfalls deutlich den Einfluß der französischen Kunstrichtung. Der immer wachsende internationale Verkehr und der fortwährende intellektuelle Austausch lockte die jungen Belgier ins Ausland. Für alle Zweige der Kunst galt es gewissermaßen als Regel, die Vollendung der Ausbildung in Paris zu suchen. Das Kunstgewerbe holte sich mehr noch als die eigentliche Kunst in Paris sein Losungswort. Wenn es England durch große Opfer geglückt war, unter Herbeiziehung französischer Praktiker einen Unterricht in den angewandten Künsten einzuführen, der bestimmt war diese zu heben, trat die untergeordnete Stellung Belgiens nur allzu deutlich hervor in Allem, was Geschmack erforderte. Diese Tatsache erscheint besonders deswegen anormal, weil das Land gerade auf diesem Gebiete eine ruhmreiche Vergangenheit hatte. Man verlangte auf das Eindring-

lichste eine Spezialisierung des Unterrichts, durch die es ermöglicht würde, außer den eigentlichen Künstlern geschickte Bildhauer für Ornamentik, Goldarbeiter, Ziseleure, Keramisten heranzubilden, die fähig wären, geschmackvolle Arbeiten hervorzubringen.

Navez zeigte sich unerbittlich oppositionell. Das Alpha und Omega in dem



Abb. 98. F. Rops: Die Absinthtrinkerin. Lithographie.

Kunstunterricht konnte seiner Ansicht nach nur die menschliche Gestalt sein. Umsonst berief man sich auf das Beispiel Deutschlands, auf seine Schulen, seine kunstgewerblichen Sammlungen; umsonst machte man darauf aufmerksam, daß man seinerzeit genötigt gewesen war, das Personal für die ornamentale Ausschmückung der Kongreßsäule und der Brüsseler Nationalbank aus Frankreich kommen zu lassen; nichts vermochte eine Aenderung seiner Anschauungen herbeizuführen.

Da geriet die Regierung allmählich in Erregung. Sie schickte ihre Bevollmächtigten nach Deutschland, Oesterreich und Frankreich. Aber sie wählte zu diesem Zwecke Männer, die über die Angelegenheit recht wenig orientiert waren. In Brüssel vollzog sich schließlich die Dezentralisation dank dem Eingreifen einiger kunstsinniger Privatleute. In gewissen Vorstädten wurden Kunstgewerbeschulen gestiftet. Ueberall verlangte man Vorbilder; ein Lehrkörper, der sich aus Ornamentbildhauern und bewährten Dekorateuren rekrutierte, machte sich unter der Direktion bekannter Architekten und Maler ans Werk. Belgien, bis dahin abhängig von Frankreich, sollte in dieser Gruppe bald geschickte Arbeiter finden. Die Glasfabrikation, die Keramik, die Metallarbeit, ja selbst die Spitzenindustrie gewannen durch ihre Berührung mit der Kunst an Feinheit. Und damit Hand in Hand ging eine Verfeinerung des Geschmackes der Masse. Die Kunst hörte auf, eine abstrakte Sache zu sein, die nur einigen Auserwählten zugänglich war; sie stieg von der Höhe, auf der sie bisher geschwebt hatte, herab, um sich allen zuzuwenden. Mit innerer Notwendigkeit mußte diese Kunstrichtung den Realismus, oder besser gesagt, eine Kunstrichtung, die auf einer genaueren Beobachtung der Wirklichkeit basierte, begünstigen.

Nur einer Massenanstrengung konnte es gelingen, über die Hindernisse zu siegen, die bis dahin die freie Initiative des Künstlers gehemmt hatten. In den Monaten September und Oktober des Jahres 1868 wurde in Brüssel unter dem Schutze der Regierung ein „Kongreß für den Unterricht in den Zeichenkünsten" (Congrès de l'enseignement des Arts du Dessin) abgehalten. Anhänger und Gegner des offiziellen Monopols, sowie Anhänger und Gegner der Oberherrschaft der klassischen Methoden kamen dort zum Worte. Im Grunde aber gingen die Dinge nachher ebenso wie vorher ihren alten Gang.

Diejenigen, die man die Vertreter der „jungen Schule" nennen konnte, waren der Mehrzahl nach in reifen Jahren. Ihr Organ L'Art libre, dessen erste Nummer am 15. Dezember 1871 herauskam, sprach bei der Ankündigung der Absinthtrinkerin von Rops (Abb. 98) in beredten Worten von ihrem Streben. „Vor fünf Jahren", hieß es in dem Manifest, „taten sich in Brüssel einige junge Leute zusammen und legten so den Grund für die „Société libre des Beaux Arts". Man fühlte das zwingende Bedürfnis, den neuen Bestrebungen zu folgen und endgültig mit den Vorurteilen zu brechen, deren Tyrannei man allzu lange über sich hatte ergehen lassen. Die Zeit unnützer Anklagen war vorüber; die Symptome einer neuen Kunst traten allzu deutlich hervor: es galt zu handeln!

... „Es handelt sich für uns nicht darum, Erfolgen nachzujagen oder das Evangelium irgend einer Gesellschaft zu verkünden, auch nicht darum, irgendwelche Propaganda zu machen. Es liegt uns nur daran, folgendes zu konstatieren:

„Wir wollen die neue Kunst mit ihrer absoluten Freiheit des Verfahrens und der Tendenzen mit ihrem Charakter der Moderne repräsentieren.

„Unsere Ideen werden unvermeidlich siegen, sie werden sich, trotz aller verkündeten Gegenwirkungen, früher oder später ihr Ansehen verschaffen.

„Wir wollen eine freie Kunst; darum bekämpfen wir bis zum äußersten diejenigen, die sie zur Sklavin machen wollen.

„Wer das Intoleranz nennt, mag es tun!

„Wir können morgen sterben oder an unserer Aufgabe scheitern, unsere Vereinigung kann sich auflösen, unsere Zeitschrift kann nach einem ganz kurzen Dasein dahin kommen, wo die abgefallenen Blätter liegen, mögen es nun Lorbeer- oder Kohlblätter sein.

„Was liegt daran? Die Idee wird bleiben; andere werden sie wieder aufnehmen und dahin leiten, wohin zu führen unsere Unfähigkeit uns verhinderte.

„Was auch kommen mag, wir können immer die Ehre für uns in Anspruch nehmen, als die ersten die Flagge der künstlerischen Freiheit in unserem Land aufgepflanzt zu haben."

Diese Kundgebung trug die Unterschrift des angesehenen, noch heute lebenden Schriftstellers Léon Dommartin. Die angeführten Stellen mögen als Charakteristikum dienen für das, was wir die verjüngte Kunst nennen können.

Ein Gemälde im Brüsseler Museum, das die Unterschrift Edmund Lambrichs' (1830—1887) trägt, zeigt die Mitglieder des „Comité de la Société libre des Beaux Arts" in einer geschickt angeordneten Gruppe. Man erkennt darauf Charles de Groux, Alfred Verwée, Constantin Meunier und seinen älteren Bruder Jean Baptist, den ausgezeichneten Kupferstecher, Félicien Rops, Louis Artan, E. Huberti, Louis Dubois, Camille van Camp, den Bildhauer Felix Bouré und einige weniger bekannte Persönlichkeiten.

Obwohl die Zusammenstellung dieser Namen an und für sich eine Darlegung der verschiedenen Prinzipien bedeutet, sollte die „Société libre des Beaux Arts" doch keine bis dahin unbekannt gebliebene Persönlichkeit zu Ansehen bringen. Schon ihres Unabhängigkeitsgeistes wegen mußten die Repräsentanten dieser Gesellschaft Vereinzelte bleiben. Aber sie konnten eine Strömung herbeiführen. Wären sie anderswo gewesen als in Belgien, hätten sie größere Geldmittel besessen, oder ein bedeutenderes, fortschrittsfähigeres Publikum vor sich gehabt, hätten sie schließlich ein Lokal zur Verfügung gehabt, dann hätten sie sicherlich ihre Absichten in fortlaufenden Ausstellungen kundgegeben. Ihre Propaganda gewann nur wenig Anhänger. Die Zahl ihrer Mitglieder wurde durch einige Dilettanten vermehrt, die ihre Unzulänglichkeit unter der Flagge des Vereins zu verbergen gedachten. Die Tätigkeit der unabhängigen Kunst brach sich deshalb nur langsam Bahn. In Belgien ist das Volk weniger als anderswo bereit, seinen gewohnten Schlendrian aufzugeben. Es macht seine Gewohnheiten zum Gesetz und begnügt sich, besonders der Kunst gegenüber, mit fertigen Theorien. Um alles zu sagen: die goldene Mittelstraße ist sein Gebiet. Es gleicht jenem Spießbürger, von dem Théophile Silvestre sagt: „Er rechnet richtig, sieht nicht nach den Wolken und liest die Pfennige auf, die aus der durchlöcherten Tasche der Träumer in den Schmutz gefallen sind".

Verschiedene Mitglieder der „Société libre des Beaux Arts" hatten übrigens nicht erst die Bildung dieses Vereins abgewartet, um sich Bahn zu brechen; so z. B. Louis Dubois, dessen Störche (Brüsseler Museum) von der Presse sympathisch begrüßt wurden. Da gab es kein lärmendes, auffallendes Kolorit mehr, da war nicht mehr die Rede von funkelnden Panzern, blitzenden Degen und dem Schillern von Samt und Seide. Vielleicht waren die grauen Töne zu sehr vorherrschend

und die gedämpfte Wirkung, die Courbet in Aufnahme gebracht hatte, etwas übertrieben. Dubois zeigt hier, wie überhaupt in seinen Gestalten und in seinen Landschaften, den Einfluß des eben erwähnten Malers. Ferner war da der fruchtbare Marinemaler Louis Artan (1837—1890), unter dessen etwas ungleichen Schöpfungen sich Stücke von wirklicher Größe befinden. Unter den anderen Künstlern, die wir vorhin genannt haben, waren Verwée, Constantin Meunier und Huberti schon seit langem bekannt und gewürdigt.

Trotz alledem ging die Individualität ihrer freien Entfaltung entgegen. Das Ansehen der belgisch-parisischen Kolonie, die Befreiung des Porträts von den Kleinigkeiten der Mode, eine billigere Schätzung der als minderwärtig verschrieenen Genres von seiten der Kritik, das alles berechtigte dazu, auf die Zukunft zu vertrauen.



Abb. 99. L. Artan: Die Reede von Vlissingen.



Abb. 100. H. de Braekeleer: Die Bleiche. Brüssel, Galerie van Cutsem.

Die von Pfau verkündete Macht des Individualismus. — Die freien Naturinterpreten. — Henri de Braekeleer. — Alfred Verwée. — Marie Collart. — F. de Lamorinière. — Jan Stobbaerts. — Hippolyte Boulenger. — Die Schule von Tervueren. — J. Coosemans. — Die Genckſche Schule. — Die Belgiſch-Pariſer Kolonie. — Ch. Verlat.

Louis Pfau, der ſicherlich nicht ſehr geneigt war, das Neue beſonders herauszuſtreichen, hatte trotzdem keinen Anſtand daran genommen, ſeine unter den Auſpizien der Regierung erſchienene Studie über die Kunſt in Belgien mit folgenden Worten, die faſt ein Programm darſtellen, zu beſchließen: „Es iſt ſicher, daß der extreme Realismus ſchließlich einfach das Mittel für den Zweck nimmt und nur eine bloß techniſch hochſtehende Malerei hervorbringt. Aber er ſchließt zwei große Wahrheiten in ſich ein, die man an die Türen aller Schulen ſchreiben ſollte, nämlich, „daß das individuelle Gefühl der einzig wahre Lehrer iſt, und daß immerdar die Natur das höchſte Vorbild bleiben wird.“

Nach all dieſen lärmenden Erklärungen äußerte ſich ſchließlich in beſcheidenſter, ja faſt zaghafter Weiſe das Werk des Jüngſten unter den Jungen durch eine Arbeit. Was die Natur ſein kann, geſehen mit den Augen eines Dichters und dargeſtellt mit der Einfalt eines Kindes, das ſollte Henri de Braekeleer beweiſen.

Geboren 1840 als Sohn des Malers Ferdinand de Braekeleer und als Neffe des Maler Leys, mußte Henri, gleichsam instinktiv, sich der Malerei zuwenden. Sein Vater, der bereits 70 Jahre alt war, als sein jüngster Sohn seine Erstlingswerke schuf, übte nur einen indirekten Einfluß auf die Richtung des Talentes des jungen Mannes aus. Leys hatte dafür einen um so größeren Anteil daran. Seine Art, die Wirklichkeit aufzufassen, seine Liebe zur Präzision und schließlich die neuen Strömungen selbst mußten den direktesten Einfluß haben auf einen in seiner nächsten Nähe schaffenden Anfänger. Eine verschlossene Natur, vertiefte sich dieser letzte Sprößling einer Reihe von Künstlern in die stumme Betrachtung der Dinge und ließ aus der Berührung mit ihnen eine innige Poesie erstehen. Er war nicht außergewöhnlich frühreif. Bis zum Jahre 1861 Schüler der Akademie von Antwerpen, vollendete er in demselben Jahre Werke, in denen die ganze Tiefe seiner Wahrheitsliebe beredt zum Ausdruck kommt. Schon zu dieser Zeit war seine Meisterschaft vollendet. Wir erinnern nur an seinen Kupferschmied, der eines seiner Hauptwerke geblieben ist. Camille Lemonnier, der damals zum erstenmal als Kritiker auftrat, fand dieses Werk von „einer bedauerlichen Trivialität". Gleichwohl kam sogar in seiner Kritik ein gewisses Lob zum Vorschein. Es gelingt ihm in trefflichster Weise, das Intime der Werke des jungen de Braekeleer hervorzuheben. „Schmutzige, trübselige, dunkle Stuben, wo in einem mit zwei Leuchtern verzierten Kamin ein roter gußeisener Ofen brummt, und die nur durch ein Fenster Licht erhalten, dessen von Lumpen halbverdeckte Scheiben einen Resedastock auf dem Fensterbrett sehen lassen; dazu die schrecklichen roten Ziegel der Nachbarhäuser; ein mit schwärzlichen Platten ausgelegter Boden, mit Kalk beworfene Mauern, auf denen ab und zu eine Heldentat Napoleons in Mahagonirahmen zu sehen ist; und inmitten von alledem die Umrisse eines Tisches und ein paar umherstehende wackelige Stühle: das sind so die Gemälde des Herrn de Braekeleer und die Sujets, die ihn ohne Ende anziehen. Eine um so bedauernswertere Wahl, als der Maler Talent für Zeichnung und Farbe besitzt. Leider sind diese Qualitäten verwendet auf Physiognomien ohne alle Feinheit, deren Zeichnung der Karikatur nahe kommt und deren gleichförmig matte Farben nicht die geringste malerische Phantasie lassen."

Wie man sieht, war es damals ein nicht unbedenkliches Unternehmen, sich in Belgien von dem hergebrachten Schlendrian befreien zu wollen; steht es heutzutage besser damit? Wir wollen es hoffen. Henri besaß einen um zwölf Jahre älteren Bruder, namens Ferdinand, seinen „großen Bruder", wie er ihn nannte. Ihm verdankte er in hohem Maße die Schulung seines Blicks und die Bildung seiner Technik. Er starb 1857, als Henri siebzehn Jahre alt war.

Mit dem natürlichen Einfluß von Leys, der ihr Onkel war, verband sich bei beiden Brüdern ihr lebhaftes Interesse für die umgebenden Dinge, das sie von ihrem Vater hatten. Dieser war, man mag ihn schätzen oder nicht, kein Pedant. Wir haben an anderer Stelle Gelegenheit genommen, von dem bedeutenden Anteil zu sprechen, den er an der Bildung der jungen Künstlerwelt zur Zeit seiner Blüte hatte: „Von der Mitte seines Lebens ab", schrieben wir, „scheint sein Auge die Ruhe zu suchen, und der Schatten spielt eine allmählich immer größere, teilweise allzu

große Rolle in seinen Bildern, die vorher lichtüberflutet waren." Der Einfluß dieses Systems hatte seine Wirkung auf seinen Sohn Ferdinand nicht verfehlt; das beweist ein Gemälde aus dem Museum in Antwerpen, Der junge Künstler beim Studium. Henri dagegen war in erster Linie ein „Harmonist".

Seine ersten 1861 in Antwerpen ausgestellten Freilichtbilder, Bleiche (Abb. 100) und Blumengarten (Museum in Antwerpen), erinnern an Pieter de Hooch. Dinge,



Abb. 101. H. de Braekeleer: Das Glockenspiel. Brüssel, Privatbesitz.

die für den Gleichgültigen nur banal erscheinen, erhalten in diesen Bildern poetischen Zauber. Dieser Anfänger zeigte dem oberflächlichen mondänen Publikum der Ausstellungen, was die Autorität der Natur war, was sie sein sollte, und, sagen wir es ohne Umschweife, was sie niemals aufgehört hätte zu sein, wenn nicht jener Berg von Konventionen gewesen wäre, durch den man, wie es scheint, ein halbes Jahrhundert lang sich sein Anschauen hatte trüben lassen!

Die Rolle, die Henri de Braekeleer in der Kunstgeschichte spielt, läßt sich vergleichen mit der des armen Fred Walker, jenes englischen Malers, der durch einen merkwürdigen Zufall im selben Jahre wie de Braekeleer geboren wurde

und 1875, kaum 30 Jahre alt, starb. „Er ist rasch und still und unberücksichtigt, nach einem kurzen Aufleuchten von dannen gegangen", sagt Robert de la Sizeranne. „Daran war auch seine sittlich reine, schweigsame, oder wie einige sagen, stumpfe und verschlossene Natur schuld."*) Man könnte gar kein besseres Bild des Künstlers entwerfen, ausgenommen allerdings, daß sein robuster Gesundheitszustand mit der Kränklichkeit seines englischen Kollegen lebhaft kontrastierte. Und trotzdem wurde der junge Antwerpener durch eine Geistesstörung seiner Kunst jäh entrissen. Deshalb gibt es so wenig Werke von ihm. Camille Lemonnier charakterisiert ihn in seinem bedeutenden Werke „Geschichte der schönen Künste in Belgien" mit den Worten: „Uebereinstimmung von Wollen und Können. Abgestimmtsein der innersten Triebe des Menschen auf den schönen Beruf des Künstlers. Dabei eine gewisse Langsamkeit, ein bißchen Schwerfälligkeit, die eher zur Träumerei als zum Handeln treibt, ferner Kraft des Gesetzes der Anpassung ein Sichgefallen unter träumerischen Wesen und schweigenden Häusern."

Die aus Einfachheit zusammengesetzte Kunst Henri de Braekeleers tut sich weder durch geschickte Verwendung der Mittel, noch, in der Mehrzahl der Fälle, durch eine wenn auch nur kleine besondere Leistung der Phantasie hervor. Er bekümmert sich nur nebensächlich um Meisterschaft des Pinselstrichs, oder um den bei anderen mit Recht so gepriesenen Zauber eines anmutigen Kolorits. Was der Maler gesehen und empfunden hat, bemüht er sich zu übertragen mit einer Naivetät, der sich jedes andere Trachten unterordnet. Für ihn entwickelt sich die Poesie direkt aus der einfachen Wirkung intimer Dinge. In noch höherem Maße, als es bei Leys der Fall war, wirkte das heimatliche Milieu auf dessen Neffen ein. Das menschliche Wesen hebt sich kaum ab von dem, was wir wohl oder übel seine Wohnstätte nennen müssen. Nicht auf allen seinen Bildern läßt er es erscheinen, und wo es sich zeigt, spielt es eine nur beschränkte Rolle: eine Frau, die nähend an einem Fenster sitzt, das über die Dächer der Nachbarhäuser hinweg die Kirchturmspitze sehen läßt (Glockenspiel, Abb. 101). Ebenso auf seinen Bildern Der Maler (Abb. 102), Der Retuscheur (Museum zu Antwerpen), Der Graveur (ebenda), Sujets, zu denen den Maler vielleicht der Anblick seines alten, bei der Arbeit sitzenden Vaters inspiriert hat. Unbedeutende Dinge, wenn man will, aber Dinge, die im Laufe der Jahrhunderte dem Genie immer wieder gut genug waren, um nach ihnen Wunderwerke zu schaffen.

Weil die Poesie nicht in den Dingen, sondern in uns selbst steckt, ist der Kreis der den Bildern de Braekeleers zugrunde liegenden Gedanken notgedrungen beschränkt. In der Radierung, dem Gebiet, auf dem er in Belgien unerreicht geblieben ist, verschafft sich seine Eigenart in den verschiedenartigsten Formen Ausdruck. Dabei erzielt er manchmal bedeutende Effekte. Er hat eine Vorliebe für das spärliche Licht, wie es in die Wohnungen der kleinen Leute fällt, für ganz alltägliche Hofpartien, in denen etwa eine Spitzenklöpplerin bei der Arbeit sitzt; oder er läßt sein Träumen weiterschweifen bis zu den mit Rasen übersponnenen Wällen seiner alten Vaterstadt. An solchen Plätzen fern vom Lärm der

*) La peinture anglaise contemporaine. Paris 1896. S. 313.



Abb. 102. H. de Braekeleer: Der Maler. Brüssel, Sammlung Deleforterie.

geschäftigen Großstadt läßt er sich einsam nieder; oder er läßt in den Polderwiesen sein Auge über die Wasserfläche der Schelde hinirren, die sich in nebeliger Ferne verliert.

Eine Kunst wie die seine konnte nur Auserwählte entzücken. Sie erntete reichen Beifall von seiten kunstsinniger Menschen und fand sogar nach außen hin Anerkennung, ohne jedoch ihrem Schöpfer Popularität einzutragen. Neuerer bleiben häufig unverstanden; so verschaffte sich auch die Kunst de Braekeleers so wie die von Millais nur mit Mühe Aufnahme. Man sagte, sie wäre zu schmucklos. Die Wiener Weltausstellung vom Jahre 1873 hob sie aber dennoch hervor. Der junge de Braekeleer wurde mit der goldenen Medaille ausgezeichnet und zählte von da ab zu den bedeutendsten Repräsentanten der nationalen Schule. Sein Geograph vom Jahre 1872 ist eines der geschätztesten Stücke des Brüsseler Museums. Der unglückliche geisteskranke Künstler hatte leider schon viele Jahre vor seinem Tode (20. Juli 1888) aufgehört zu schaffen.

Wenn sein Einfluß sich auch nicht unmittelbar geltend machte, so ist er doch unbestreitbar in bezug auf die Auffassung des Malerischen in der neuen belgischen Schule. Die unparteiische Geschichte wird Henri de Braekeleer zu jenen Meistern zählen, deren Beispiel in Belgien am meisten dazu beigetragen hat, Künstler anzuregen, die die Wahrheit als eines der ursprünglichsten Elemente jedweder künstlerischen Schöpfung von Dauer respektieren. Daß eine derartige Absicht als dem Fortschritt hinderlich betrachtet werden konnte, ist eine Tatsache, deren Feststellung den Geschichtsschreiber um so sonderbarer anmutet, als er sie in einem Lande macht,

in dem gerade diese Absicht Jahrhunderte hindurch die Kunst fast mit der Macht eines Dogmas beherrscht.

Unter den bedeutendsten Persönlichkeiten jener Wahrheitsapostel, zu denen der junge de Braekeleer gehörte, treffen wir auch Alfred Verwée. Obwohl dieser Neuankömmling vom ersten Augenblicke seines Auftretens an sich zur Tiermalerei bekannte, zeigt er doch in verschiedener Hinsicht Aehnlichkeit mit seinem Kollegen. Man kann sagen, sie besitzen beide die gleiche Fähigkeit der Wahrnehmung. Verwée zeigt sich notwendigerweise weniger beschränkt in bezug auf das Auffinden von Motiven, wie sein Bemühen um Effekte ebenfalls wechselnderen Regeln unterworfen war. Aber ebenso wie de Braekeleer im Metier seines Vaters groß geworden war, stammte Verwée, wie die meisten belgischen Tiermaler (Verboeckhoven, Robbe, de Pratere und noch mehrere andere) aus Westflandern. Sein Vater war aus Courtrai gebürtig und ein Schüler Verboeckhovens, dessen Namen man ab und zu mit dem P. L. Verwées zusammen als Unterschrift von Bildern findet. Er ließ sich in Brüssel nieder, wo sein Sohn Alfred in der Vorstadt Schaerbeek am 23. April 1838 das Licht der Welt erblickte. Eugène Verboeckhoven und Robbe waren Zeugen seiner ersten Versuche; die Spur Robbescher Ratschläge läßt sich sogar in ihnen sehr deutlich nachweisen. Zwischen den beiden Künstlern bestand offenbar eine Verwandtschaft des Temperaments. Beide gehörten zu jener kraftvollen vlämischen Rasse, aus der das Mittelalter seine tapferen Streiter von Courtrai und Roosebeeke rekrutiert hatte.

Wenn alle Umstände Alfred Verwée zum Maler bestimmten, so war es vor allem anderen die Tiermalerei, die ihn anzog. Sein eifriger Verkehr mit fast allen damals bekannten Meistern bildete seinen Geist frühzeitig zu einer unabhängigen Kunstauffassung heran, und seine ersten, im Jahre 1859 erschienenen Werke zeigten ihn als einen Anhänger Courbets. Ausschlaggebend aber wurde für die Richtung seines Talents der Einfluß von W. Roelofs, dem großen Landschaftsmaler. Verwée lernte von Roelofs in die Weite sehen, den Eindruck im Ganzen erfassen, die Dinge in ihre Lichtmasse auflösen. Seine ersten Eindrücke, die er aus Seeland mitgebracht hatte, trugen sehr zu seinem Erfolg bei.

Nach der Ausstellung in Gent (1859) konnte der Uylenspiegel sich wie folgt äußern: „Ein junger Mann namens Verwée stellt seine Erstlingswerke in der Ausstellung von Gent aus. Eine weiße Kuh auf grünem Hintergrund. Diese Malerei ist aufrichtig bis zur Naivetät. Wir unternehmen es nicht, kritisch ins Detail zu gehen. Allein wir freuen uns, sagen zu können, daß Verwée eine der ersten Stellen unter den Tiermalern gebührt!"

Eine Versprechung, die sich in weitestem Maße erfüllen sollte. Vier Jahre später erhielt der damals 25jährige Verwée im Brüsseler Salon die goldene Medaille. Ein Erfolg, der im darauffolgenden Jahre in der Pariser Ausstellung bestätigt wurde. Das großartige Bild, das seinen Schöpfer zum Meister machte, ist Eigentum des Museums von Courtrai.

Verwée gehört ebensowenig wie de Braekeleer zu den Impulsiven. Seine langsam konzipierten und eingehend studierten Werke zeichnen sich in erster Linie durch ihre Wahrheit, durch die Richtigkeit des Ausdrucks und die glückliche

Abwägung der Hauptmomente aus. In seinen Landschaften, die fast immer meisterlich gemalt sind, nehmen die Tiere nicht den Hauptanteil der Aufmerksamkeit in Anspruch. In seinem Verfahren beweist Verwée weder das unfehlbare Wissen eines Verboeckhoven, noch den Geist eines Joseph Stevens. Sein Pinsel dient ihm dazu, seinen Eindruck wiederzugeben; das ist alles. Deshalb wiederholt er sich auch in seinen so zahlreichen Werken nicht. Als nach seinem Tode (1895) eine Ausstellung im Brüsseler Museum seine Hauptwerke zusammenstellte, konnte man recht deutlich sehen, wie tief, wie aufrichtig und — um das rechte Wort zu wählen — wie hartnäckig dieser echte Künstler nach Wahrheit gerungen hatte.

Weil er wenig auf praktische Geschicklichkeit gibt und von Haus aus dem lieblichen Aussehen der Dinge nicht gerne Opfer bringt, ist sein Pinselstrich fast



Abb. 103. Alfred Verwée: Pflügende Ochsen.

derbe. Seine etwas hart wirkenden Bilder erscheinen wie gestochen. Da ist nichts dem Zufall überlassen, und es ist nicht das geringste Talent des Künstlers, daß er es verstand, seine Präzision mit einer vollkommenen Harmonie des Ganzen zu verbinden. Er brachte einen Teil des Jahres in Knocke, an den Ufern der Nordsee zu, und dort studierte er unermüdlich die wechselnden Effekte des Sonnenlichts auf den Dünen oder auf den grünen Matten Flanderns, denen er so glückliche Motive verdankt.

Verwée, der fast 60 Jahre alt starb, hatte das Glück, im vollen Besitz seiner Kräfte zu bleiben und den Sieg jener Prinzipien mit zu erleben, für die er gewissermaßen von seinem ersten Pinselstrich an gekämpft hatte. Nicht ganz ein Jahr vor seinem Tode war er zum Kommandeur des Leopoldordens ernannt worden. Seine schönsten Schöpfungen gehören in die Zeit um 1880, so z. B. Die Mündung der Schelde, Im schönen Lande Flandern (1884, Brüsseler Museum), Die Stiere (1884, Lütticher Museum).

Neben Henri de Braekeleer und Alfred Verwée ist noch eine Künstlerin einzureihen — eine Schülerin des letzteren —, die in einer Umgebung zur Welt kam, in der die Kunst gewöhnlich nicht über das Dilettantentum hinauskommt: Marie Collart, die spätere Frau Henrotin. Man muß sagen, daß die Umstände ihr zu Hilfe kamen. Obwohl sie ein Kind der Stadt war, empfing sie doch einen großen Teil ihrer Kindheits- und Jugendeindrücke auf dem Lande. Fügen wir noch hinzu, daß sie als Anfängerin den Vorzug hatte, unter den Bekannten ihres Vaters Leute zu finden, die ihr mit wertvoller Ermutigung und aufgeklärten Ratschlägen zur Seite standen. Ganz besonders finden wir Spuren Verwéeschen Einflusses in dieser Auffassung der Kunst, die bestimmt war, ihre Ausüberin denselben Schwierigkeiten auszusetzen, die die Debutanten männlichen Geschlechts gewöhnlich zu überwinden haben. Die ganz intimen Landschaften der Frau Collart mit ihrer Präzision der Linienführung machen der Mode wenig Zugeständnisse. Dem Brabanter Gebiet entnommen, zeigen sie uns gewundene, verkrüppelte Bäume im Schatten alter Bauernhöfe, und, ohne daß es die Malerin vielleicht jemals geahnt hat, erinnern sie an jene Landschaften von Rubens, zu denen der Meister die Motive in der Nähe seines Schlosses Steen gefunden hatte. Das gilt allerdings nur in bezug auf Kolorit und Malverfahren. Unter den Gemälden von Frau Collart (die ersten erschienen etwa vor vierzig Jahren) hatten mehrere von Anfang an viele Aehnlichkeit mit den Bildern des 17. Jahrhunderts. Gerade das trägt dazu bei, daß wir ihre Werke zu denen Henri de Braekeleers in Beziehung bringen.

Unserer Meinung nach würde der Beiname „der Leys der Landschaft", den Camille Lemonnier dem bedeutenden Landschaftsmaler Lamorinière aus Antwerpen beilegte, viel richtiger auf Frau Collart passen. Lamorinière in seiner Präzision, die derjenigen der mittelalterlichen Miniaturisten kaum nachsteht, verschaffte der Malerei dieser Art tatsächlich weder mehr Originalität in der Auffassung noch mehr Erhabenheit in der Form. Im übrigen ein bedeutender, in seinen Anfangswerken sichtlich von Fourmois beeinflußter Künstler — man betrachte seine Gegend in den Ardennen aus dem Jahre 1853 im Museum zu Gent — hat Lamorinière seine Bilder nach und nach immer mehr ausgeführt, während andere es entgegengesetzt machen, und setzt so die Wirkung des Ganzen aufs Spiel. Mit wieviel Schwierigkeiten die Entstehung seiner an Format häufig ziemlich großen Bilder auch verknüpft erscheinen mag, so kann man doch sagen, daß sie trotz der ungewöhnlichen Geringfügigkeit der Mittel vom Standpunkt des Eindruckes aus hervorragend sind. Werke wie Der Wald von Burnham (1866, im Lütticher Museum), wie Die Insel Walcheren (1875, im Museum zu Antwerpen), Der Wassertümpel (1875, im Brüsseler Museum) sind Werke großen Stils, die die Aufmerksamkeit der Modernen vom reinsten Wasser mit Recht verdienen. Lamorinière hatte in der Wiener Ausstellung von 1873 bedeudende Erfolge. In der Weltausstellung zu Antwerpen im Jahre 1886 erkannten ihm die Preisrichter die Ehrenmedaille zu.

Zu der in Belgien recht seltenen Klasse von Künstlern, die fast ganz aus sich selbst heraus groß geworden sind, gehört Jan Stobbaerts, der im gleichen Jahre wie Verwée geboren wurde und wie Lamorinière Schüler Notermans ist. Schon

frühzeitig zur Waise geworden, ist der frühere Arbeiter, aber von der Natur zum Maler bestimmte Stobbaerts eine der interessanten Gestalten der Schule. In ihm scheinen jene noch mehr holländischen als vlämischen Meister der Vergangenheit wiederaufzuleben, deren Ehrgeiz sich auf die Darstellung nächstliegender Dinge beschränkte, in deren Wiedergabe deshalb so viel Poesie steckt, weil in ihnen so viel Anhänglichkeit steckt. Eng verwandt mit seinen Lehrern hat er gleich ihnen Bilder geschaffen, in denen die Virtuosität des Pinsels den aufrichtigen Ausdruck der Intimität in keiner Weise beeinträchtigt. Stuben, Küchen, Ställe, alle sind in wunder-



Abb. 104. Marie Collart: Winterlandschaft. Brüssel, Privatbesitz.

barer Weise abgestimmt und technisch von bedeutender Wirkung. Der vlämische Geist kommt in diesen Bildern in seiner ganzen Freimütigkeit zum Ausdruck. Merkwürdig genug ist der Umstand, daß sein Gemälde Im Stall (Brüsseler Museum; Abb. 105) zu den Stücken gehörte, die bei der Antwerpener Ausstellung im Jahre 1885 zurückgewiesen wurden. Trotzdem hatte der Maler schon zu jener Zeit zahlreiche Erfolge aufzuweisen. Stobbaerts ist einer der besten Radierer der belgischen Schule.

„Armut hindert die tüchtigen Geister am Emporkommen!"*) Diese verzweiflungs-

*) »Pauvreté empêche les bons esprits de parvenir.«

volle und verzweifelte Devise Bernard Palissys wird, Gott sei Dank! durch jede Seite in der Geschichte des Lebens berühmter Männer widerlegt. Wir fanden sie dementiert durch Stobbaerts, und sie erwies sich noch in viel höherem Maße falsch bei Hippolyte Boulenger, in dem wir eine der Größen der belgischen Schule des 19. Jahrhunderts begrüßen. Von ihm besitzen wir die herrliche Ansicht von Dinant (Abb. 106), ein Bild, vor dem der Besucher des Brüsseler Museums entzückt verweilt; ferner Die Ueberschwemmung, in der der Künstler Constable kaum nachsteht.

Der Schöpfer dieser herrlichen Werke wurde im Jahre 1837 zu Tournai geboren. Er war der Sohn eines belgischen Offiziers und einer französischen Mutter und verlor sehr jung noch seinen Vater. Der Zufall wollte, daß er einen Teil seiner Jugend in Paris verbrachte. Dieser Aufenthalt hatte eine tiefe Spur in der Erinnerung des jungen Mannes zurückgelassen und auf die Richtung seines Geistes mächtig eingewirkt. Allein er hatte ein gut Teil liebenswürdiger Sorglosigkeit, zu dem er im Laufe seines Lebens allzuhäufig seine Zuflucht nehmen mußte. Er trug in seiner Erinnerung den Anblick so vieler schöner oder mindestens interessanter Dinge, die er im Luxembourg-Museum gesehen hatte, mit sich herum. Seine Kameraden auf der Brüsseler Malerschule, die er durch sein schwungvolles Wesen fesselte, ahnten nicht, daß er in sich das Zeug hatte zu einem bedeutenden Landschafter und zum Gründer einer Schule.



Abb. 105. J. Stobbaerts: Im Stall. Brüssel, Königl. Museum.



Abb. 106. H. Boulenger: Ansicht von Dinant. Brüssel, Königl. Museum.

Nachdem wir ihn als den Aermsten der Armen gekannt haben, zeigte er sich uns auch als ein in sein Schicksal Ergebener. Diejenigen, die ihm zu jener Zeit ihr Interesse zukommen ließen, wurden belohnt. Nicht alle sind verschwunden. Ihnen kommt ein reicher Anteil zu an dem Aufblühen der wunderbaren Fähigkeiten, die in der Seele dieses Künstlers wohnten. Durch Not aus der Stadt vertrieben, kam er mehr durch den Zwang der Umstände als durch seinen eigenen Trieb in Berührung mit der Natur. Und wunderbarerweise sah man diese Künstlerseele, die den Reizen der ländlichen Dinge so wenig zugänglich erschien, sich Eindrücken eröffnen, die fast unmittelbar in Meisterwerken festgehalten wurden. Er fühlte sich als Schüler, oder richtiger gesagt, als Abkömmling jener Meister, deren wertvolle Werke in seiner Erinnerung lebten. Bonington, Troyon, Rousseau, Daubigny tauchten in seinem Gedächtnis auf, und man möchte sagen: sie leiteten ihn in der Wahl seiner Motive. In der Tat, wenn man sein Bild Am Waldsaum im Brüsseler Museum, dieses herrliche Herbststück aus dem Jahre 1865 mit einem ebenfalls in diesem Museum befindlichen analogen Motiv von Théodor Rousseau vergleicht, so ist man verblüfft über die Aehnlichkeit zwischen diesen beiden Meistern. In kurzen Absätzen war der tapfere Künstler in den ersten Reihen der Maler seines Landes, um nicht zu sagen der Maler Europas angelangt. Von 1861 an schuf er Werk auf Werk. Sie zeichnen sich alle ebenso durch die glückliche Wahl der Motive, durch die Frische ihres Kolorits, wie auch durch die Richtigkeit der Betonung, die überraschende Gewandtheit der Ausführung aus. Diese in ihrem Eindruck so verschiedenen, bald ernsten, bald heiteren Bilder sind wie von

gutem Humor durchdrungen, man möchte sagen, aus ihnen spricht die Freude des Künstlers, sich als Meister seines Willens zu fühlen und ohne Anstrengung, ohne Ermüdung die Verwirklichung seines Traumes zu erreichen. Boulenger ist ein Poet und ein Virtuose zugleich. Ebensowenig wie sich in seinen Werken die Unsicherheit des Anfängers konstatieren läßt, weisen sie später die Spuren von abnehmender Kraft auf. Leider erlag er, kaum 36 Jahre alt, im Vollbesitz seiner Kräfte und auf der Höhe seines Ruhmes, einem unheilbaren Leiden, das er sich zweifellos durch die harten Prüfungen seiner Jünglingszeit zugezogen hatte. Das Lebenswerk Boulengers enthält Stücke allerersten Ranges. Die beiden 1870 in Paris ausgestellten Bilder In Josaphat (bei Brüssel) und Im April hatten dort durchschlagenden Erfolg. In einem Pariser Bericht lasen wir Folgendes: „Diese beiden leicht und präzis ausgeführten Bilder, die ganz von zartem Licht übergossen, ganz von Frische durchtränkt sind und aus denen es uns wie Frühlingsluft anweht, rufen uns die lieblichen Verse von Charles von Orléans ins Gedächtnis zurück:

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderye,
Le soleil royant, clair et beau
Il n'y a beste ni oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crye.
Le temps a laissé so manteau
De vent, de froidure et de pluye."*)

Auch die Ansicht von Dinant von 1870, ein Bild, auf dem die leuchtende Wasserfläche der Maas absticht gegen die mächtigen und düsteren Umrisse der Zitadelle, rivalisiert in bezug auf Betonung und kraftvolle Darstellung mit Bonington. Die Allee von alten Weißbuchen in Tervueren, Der Bach von Falmagne, 1872 in Brüssel ausgestellt, und Der Frühling trugen ihrem Schöpfer die goldene Medaille ein.

Wenn sich Boulenger unter den belgischen Landschaftsmalern hervortat durch die glückliche Wahl seiner Sujets, durch die Feinheit seines Schauens, das nicht einmal durch eine Ungleichheit seiner Augen beeinträchtigt wurde, und schließlich durch die Energie seiner Darstellung, so war er doch kein bloßer Virtuose; er wurde ein wirkliches Schuloberhaupt. In Tervueren bei Brüssel, am Wald von Soigne ansässig, machte er aus diesem lachenden Dorf das, was man zuweilen das „belgische Barbizon" nannte. Einige Impressionisten reihten sich unter sein Banner und nannten sich „Schüler der Schule von Tervueren". Boulenger hatte sie auf neue Bahnen gewiesen. Er selbst hatte diese Bahnen gleichsam instinktiv gefunden; keiner von denen, die nach ihm kamen, ist sie mit gleichem Erfolg gewandelt und hat sich wie er hervorgetan in der Kunst, eine Gegend auszuwählen und darzustellen. Man kann von ihm sagen, daß er lehrte, wie man sehen muß. Die Wirkung, die von ihm ausging, sollte von da ab eine dauernde sein. Sie machte sich weit über die Grenzen des intimen Kreises des Künstlers hinaus geltend. „Fast

*) Marius Chaumelin, L'Art contemporain, mit einer Einleitung von W. Bürger. Paris 1873. S. 438.



Abb. 107. J. Montigny: Winter. Brüssel, Königl. Museum.

alle modernen Maler (der belgischen Schule), die sich persönlich und aufrichtig zeigen, treten, ohne sich jedoch die neuesten Theorien des Luminismus zu eigen zu machen, unwillkürlich in die Fußtapfen Boulengers. Wir nennen den robusten, gewissenhaften Joseph Coosemans, Alph. Asselbergs, der zuweilen an Dubois erinnert, Théodore Baron, den man eher einen Harmonisten als einen Koloristen nennen könnte, den genauen Adolphe Hamesse, den einfachen feinen van der Hecht; den persönlichen und feurigen Courtens".*) Diesen Namen könnte man noch viele andere hinzufügen, so z. B. Huberti, der zwanzig Jahre älter war als sein Anführer, den trefflichen Marinemaler Art. Bouvier, Jules Montigny, dessen Werke sich durch Vornehmheit des Gefühls hervortun und in denen das ländliche Gespann eine bedeutende Rolle spielt (Abb. 107).

Immerhin aber verrät kein Künstler der belgischen Schule deutlicher den Einfluß von Hipp. Boulenger als Jos. Coosemans. Nicht als ob es zwischen ihnen Aehnlichkeit des Alters, des Temperaments oder der Herkunft gäbe. Coosemans, ein angesehener Bürger von Tervueren, früherer Notariatsgehilfe, Gemeindeeinnehmer und Postmeister, würde, mit Ausnahme seines Talents, eher zu den Antipoden Boulengers zählen. Anfangs ein fast knechtischer Nachahmer, machte er sich allmählich frei, um schließlich seinerseits Haupt einer Schule zu werden, nämlich der „Schule von Genck", einem Ort in der Limburger Campine, wo sich,

*) E. L. de Taeye, Les Artistes belges contemporains. 1894—1897. S. 431.



Abb. 108. J. Coosemans: Sonnenuntergang. Brüssel, Königl. Museum.

in höherem Maße noch wie heutzutage, zahlreiche Künstler zusammenfanden. Coosemans hat viel dazu beigetragen, den Reiz jener vor ihm so verlassenen Gegenden aufzudecken, die für viele Künstler die Quelle starker und plötzlicher Inspirationen wurden.

Daß so viele Bemühungen, dem Künstler das Recht zu verschaffen, sich frei von der Natur anregen zu lassen, nicht mehr gelten sollten, sobald es sich um die Darstellung des Menschen handelte, hätte eigentlich aller Wahrscheinlichkeit widersprochen. Der offizielle Einfluß, der noch dazu durch die engherzige Ausübung der hinsichtlich des Unterrichts konstruierten Systeme bestärkt wurde, war aber unglücklicherweise derart, daß er die Emanzipationsbestrebungen entmutigte, und die Routine herrschte nach wie vor im Gebiete des Kunstunterrichts als absolute Herrin. Wenig beneidenswert war das Los eines im Kultus der klassischen Meister erzogenen jungen Mannes. Nicht nur, daß ihm die Gelegenheit zur Produktion gewissermaßen abging, auch sein Wille schien gleich von vornherein unterjocht. Daher sah man die jungen Künstler, die Geld genug hatten, um sich frei zu bewegen, um die Wette den Weg ins „Ausland" nehmen — das heißt unter zehn Malen war es neunmal der Weg nach Paris.

Neben den Stevens, Willems, Ed. Hamman, Léon Dansaert, Gust. de Jonghe, Ch. Baugniet, denen Frankreich das Vaterland ihrer Wahl geworden war, zählte die belgische Kolonie in Paris noch die Landschaftsmaler Alf. de Knyff und Gust. Piéron, den Marinemaler Robert Mols, die Tiermaler Xavier und César de Cock, ferner die Darsteller von menschlichen Figuren C. Verlat, der achtzehn Jahre in Paris gelebt hat, Jules Pecher aus Antwerpen und Viktor van Hove zu den ihrigen. Ihre Werke, die in den Ausstellungen viel Aufsehen erregten, dienten den jungen Belgiern zur Anregung. Unstreitig ist keiner von ihnen freigeblieben von franzö-

sischem Einfluß. Speziell in den Werken Verlats verbindet sich das Vorbild von Courbet mit dem von Couture. Nichtsdestoweniger hat Belgien ein Recht, sie für sich in Anspruch zu nehmen. Von Herzen sind und bleiben sie Vlamen. Als Tiermaler beruft sich Verlat auf die Ueberlieferung der Meister seines Landes, auf Snyders oder Paul de Vos, auf Fyt oder Jordaens. Er versuchte sich in allen Genres; er malte abwechselnd religiöse oder häusliche Szenen, Porträts usw., und man konnte ihn mit Bildern aus allen Gebieten auf der Weltausstellung von 1867 sehen. Ein Madonnenbild gehörte der Kaiserin; eine große Szene aus dem Landleben Auf den Wolf!, eines der hervorragendsten Gemälde des Künstlers, war Eigentum des Königs der Belgier. Dem Vorwurf, daß er Rubens nachäffen wolle, wie die französische Kritik behauptete, halten wir entgegen, daß er mit wahrhaft vlämischer Kraft verfuhr. Er beweist viel Verständnis für die Wirkung des Lichts, scheint aber die Macht des inneren Triebes nicht in gleichem Maße an sich erfahren zu haben. Deshalb bleibt seine Kunst eine äußerliche. Als ein Praktiker von erstaunlicher Leistungsfähigkeit bekleidete er mehrere Jahre hindurch eine Professur an der großherzoglichen Akademie in Weimar und leitete vom Jahre 1885 an die Akademie in Antwerpen. Von einer langen Reise im heiligen Lande hat Verlat eine Folge von etwa fünfzig Gemälden, Hauptepisoden aus dem Leben Christi darstellend, mitgebracht. Sie wurden nacheinander in Antwerpen, in Brüssel und in London ausgestellt. Das Hauptwerk des Künstlers Löwe von Büffeln überfallen (Abb. 109) befindet sich im Museum zu Antwerpen. Dieses schwungvolle Bild ist von ganz bemerkenswerter Stärke in mehr als einem wunderbaren Lichteffekt. Obwohl das Sujet eine Szene darstellt, der der Maler unmöglich selbst beigewohnt haben konnte, scheint doch nichts in dem Bilde bloße Phantasieschöpfung zu sein. Es erschien auf der Pariser Ausstellung von 1878 und fand dort großen Beifall.



Abb. 109. Ch. Verlat: Löwe von Büffeln überfallen. Antwerpen, Museum.

Jules Pecher von Antwerpen — den gleichen Einflüssen unterworfen wie Verlat — ein Künstler, der als Bildhauer später bei weitem bedeutender war, wie als Maler, erzielte als solcher dennoch reichlichen Erfolg hauptsächlich mit seinen religiösen Gemälden, von denen einige die Kirchen Antwerpens schmücken. Man sieht in ihnen sehr deutlich den französischen Einfluß.

Interessant ist die Tatsache, daß damals, als ganze Scharen junger Ausländer, die sich in der Führung des Pinsels vervollkommnen wollten, besonders Engländer, nach Antwerpen zogen, Paris doch unwiderstehlich der Anziehungspunkt der jungen Belgier blieb. Besonders unbeachtet blieben Deutschland und England. Man suchte sie wohl auf Grund von Stipendien auf, aber man dachte gar nicht daran, dort zu arbeiten. Zweifellos konnte es für die jungen Belgier nicht gleichgültig sein, die schönen Porträts und herrlichen Landschaften eines Gainsborough, eines Reynolds, eines Lawrence, eines Constable, die heutzutage kaum in den Museen des Kontinents zu sehen sind, kennen zu lernen. Aber darum handelte es sich gar nicht. Paris hatte eben den Zulauf und rechtfertigte ihn auch. Ein Teil der Huldigungen, die wir im Folgenden einigen neuen markanten Persönlichkeiten entgegenbringen werden, kommt seinem Einfluß zu.



Abb. 110. Liévin de Winne: Leopold I.
(Zu Seite 158.)



Abb. 111. Alfr. Cluysenaar: Die apokalyptischen Reiter.

Das Porträt in der belgischen Schule. — Navez. — Wiertz. — Alexandre Robert. — Liévin de Winne. — Joseph Pauwels. — Der Salon von 1869. — Die glänzende Vertretung der ausländischen Schulen: Frankreich, Deutschland, Niederlande. — Erneuerung der belgischen Schule: Alfred Cluysenaar. — Emile Wauters. — Edouard Agneesens. — Charles Hermans.

Bemerkenswert ist, daß die Neuankömmlinge sich durch eine Zurückhaltung und einen Ernst auszeichneten, wie er gewöhnlich dem Geist der Jugend wenig entspricht. Suchen wir die Ursache dafür in der immer zunehmenden Gunst des Publikums und der Künstler gegenüber dem Porträt.

Schon verschiedene Repräsentanten der belgischen Schule hatten im Porträt die Veranlassung zu hervorragenden Bildern gefunden. Der Porträtist Navez z. B. übertrifft den Geschichtsmaler Navez um ein Erkleckliches. Das hindert nicht, daß dieses Genre als solches recht sehr nötig hatte, wieder zu Ehren gebracht zu werden. Wiertz sprach fast mit ebenso großer Verachtung von ihm, wie ehemals Michelangelo von der Oelmalerei. Für ihn war das Porträt nur für Maler zweiten Ranges da. Der Porträtmaler genoß deshalb, wenigstens in Belgien, lange Zeit kein Ansehen. Alexandre Robert war der erste, der dem Porträt eine höhere Stelle in der Stufenleiter der Malgattungen verschaffte. Die Porträts von Liévin de Winne überzeugten die Menge endgültig davon, daß das Verdienst dieses

Genres nicht nur in einer vollkommenen Aehnlichkeit liegt, daß die Größe des Stils, die Schönheit des Kolorits, der technische Wert hier ebensogut wie in den anderen Genres in Rechnung gezogen werden müssen.

Diese Dinge hätten eigentlich fundamentale Wahrheiten sein müssen in dem Vaterlande eines van Dyck und eines Cornelis de Vos. Allein man kannte dort ihre Werke gar nicht; man ahnte nicht einmal etwas von der Existenz von Bonapartes herrlichem Porträt von Ingres, das der Stadt Lüttich gehörte, und dessen Anblick sicherlich genügt hätte, um eine Reihe von Bildnissen aus der Romantik in den Hintergrund zu drängen, die bei ihrem Auftauchen so sehr verherrlicht worden waren.

Liévin de Winne (1821—1880), in Gent geboren und erzogen, bildete sich unter Felix de Vigne aus, von dem sein Schüler Jules Breton hat sagen können: „Er war ein wirkliches Talent, das zu Berühmtheit hätte gelangen können, wenn ihm die Umstände günstiger gewesen wären." Zu seinen Schülern Breton und de Winne gezählt zu haben gereicht ihm zur hohen Ehre. De Winne, der mit materiellen Existenzschwierigkeiten zu kämpfen hatte, verlor einige Zeit, bis er sich selbst fand. Gerade herausgesagt, sein Erscheinen im Jahre 1853 hatte lange auf sich warten lassen. Im Jahre 1853, also mit zweiunddreißig Jahren, wurde er durch eine Pension von seiner Vaterstadt in den Stand gesetzt, seine Studien im Ausland fortzusetzen. Jules Breton erzählt in bewegten Worten, wie das Talent seines Freundes de Winne sich unter dem doppelten Einfluß eines Aufenthaltes in Paris und dem Verkehr mit den Meistern der italienischen Schule entwickelt hat. Auch das Beispiel Bretons — die beiden Künstler arbeiteten in einem und demselben Atelier — trug zu dieser Entwickelung bei. Das erste Schnitterbild von Breton entstand unter den Augen de Winnes.

Eine Verzückung des heiligen Franziskus, ein kraftvolles, durch Zurbaran inspiriertes Gemälde, machte den Namen de Winnes bekannt. Nach Belgien zurückgekehrt, bekannte er sich zu den damals in Mode stehenden Theorien und verlor sich im Nachahmen der Stilisten. Ohne jeden Erfolg versuchte er Schadow und Overbeck nachzuahmen, dann aber, nachdem man eines schönen Tages auf einige seiner Porträts, unter anderm auf das seines Lehrers Felix de Vigne, aufmerksam geworden war, raffte er sich wieder auf und konnte mit festem Schritt auf dem Weg des Fortschritts weiterschreiten.

Als ihn die Stadt Gent im Jahre 1863 mit dem Auftrag betraute, das Bildnis Léopolds I. (Abb. 110) zu malen, schuf er das, was Jules Breton ein „unvergleichliches Wunder" nannte. Er wurde übrigens in bewunderungswürdiger Weise durch sein Modell unterstützt und schuf ein „Grau in Grau", auf das Holbein eifersüchtig gewesen wäre, wie Breton meint. „Die ganze Feinheit des Diplomaten, sein ganzer durchdringender Scharfsinn, seine ganze königliche Hoheit sprechen aus diesem Haupt, das ich hundertmal immer wieder mit neuem Erstaunen gesehen habe." Wenn der Monarch in seiner Jugend in England vorzügliche Interpreten seiner edlen stattlichen Erscheinung gefunden hatte, so war es ihm vergönnt, unter seinen Untertanen dem beredtesten Schilderer seiner eindrucksvollen Greisengestalt zu begegnen. „Der König lebt in diesen Bildern ewig fort", konnte

Jules Breton sagen. In stehender oder sitzender Haltung, bald als Halbfigur, bald als Vollbild hat de Winne zehnmal das Bildnis des greisen Herrschers gemalt. Diese Porträts boten ihm die Veranlassung zu seinen besten Werken. Im Salon von 1866 erregte das herrliche Porträt, das heute das Brüsseler Staatsmuseum schmückt, Sensation.

De Winne zeichnet sich vor den meisten seiner Kollegen im Gebiet der Bildnismalerei dadurch aus, daß er sich kein System konstruiert hat. Seine Porträts erregen die Aufmerksamkeit des Beschauers in demselben Grade, wie ihre Modelle; und er malt seine Personen nicht wie Leute, die sich selbst beobachten und sich beobachtet wissen, sondern in gänzlich ungezwungener Haltung.

Von einer Reise nach Italien (1870) brachte er eine unbegrenzte Begeisterung für den Innocenz X. von Velasquez mit. Aus den Jahren unmittelbar nach dieser Reise datieren tatsächlich einige seiner großartigsten Bilder, besonders das Porträt von Mr. Sanford, dem Gesandten der Vereinigten Staaten in Brüssel, ein Gemälde, das 1872 ausgestellt worden war und sich heute im Museum zu New-York befindet. Man kann sagen, daß das von Natürlichkeit, Redlichkeit und Einfachheit durchdrungene Werk de Winnes einer Verkündigung der „Rechte des Künstlers" gleichkam. Diese von aller Gesuchtheit freie Malerei, in der jeder Pinselstrich den Abscheu vor dem Konventionellen verrät, war echte vlämische Kunst, nicht verfeinert vielleicht, aber ehrlich, mit einem Wort, frei von aller Abhängigkeit von den Meistern der Vergangenheit und der Gegenwart.

De Winne war kein Schuloberhaupt, aber er nimmt trotzdem eine bedeutende Stelle ein in der Kunst seines Landes. Seine Ausbildung durch Felix de Vigne und hauptsächlich durch Henri van der Haert, jenen vorzüglichen Porträtisten, dessen Kurse an der Akademie zu Gent de Winne und Breton zusammen besuchten, verdient in Rechnung gezogen zu werden.

Der Einfluß von van der Haert hatte sich auch bei einem anderen Vertreter der Genter Schule fühlbar gemacht, bei Joseph Pauwels (1818—1876), der durch bedeutende Porträts die Aufmerksamkeit auf sich zog, in dem Augenblick wo de Winne sich zum erstenmal in dem Genre versuchte, in dem er sich so sehr hervortun sollte. Pauwels' Ruf blieb ein bloß lokaler. Sein Porträt des Dr. Burggraeve (1857) im Museum zu Gent ist ein wirklich wertvolles Stück.

Die belgische Kunst, von deren Verfall verschiedene grämliche Geister alle Echos widerhallen machten, war trotzdem, und ohne daß es möglich gewesen wäre, die Ursache dafür in etwas anderem zu suchen, als in jenen geheimnisvollen Zufällen, wie sie auf allen Gebieten vorkommen, im Begriff, sich vor der ganzen Welt mit auffallender Frische und man kann sagen Lebensfähigkeit zu bejahen. Obwohl die Vorboten der Bewegung sich schon seit einigen Jahren gezeigt hatten, war es doch erst im Brüsseler Salon von 1869 möglich, die ganze Breite dieser Bewegung zu ermessen, aus der für die belgische Schule endlich der freie Gebrauch der Fähigkeiten hervorgehen sollte, die die offizielle Kunst bisher mit Acht und Bann belegt hatte.

Die Bewegung vollzog sich gewissermaßen unter den Augen des aufmerkenden Europas. Vielleicht hatten sich niemals vorher so viele bedeutende Ausländer in

Belgien zusammengefunden. Corot, Diaz, Daubigny, Courbet, Manet, Daumier und Gustave Doré, die Rousseau, Tassaert und viele andere Künstler Frankreichs traten Knaus, Meyerheim, Gebhardt, Benj. Vautier, C. Becker, Schreyer, Mesdag, W. Maris gegenüber. Eine herrliche, bunte Auswahl, die aber nicht gerade dazu angetan war, den Emanzipationsdurst zu mäßigen, der die junge Schule beherrschte.

Die junge Schule! Diesmal besaß Belgien wirklich eine. Und die kaum vorhergesehene Sachlage wurde noch unterstützt durch die zum mindesten überraschende Tatsache, daß die Neuhinzugekommenen sich schon des Ansehens wert zeigten! Fügen wir noch hinzu, denn das ist von Wichtigkeit, daß sie nicht etwa durch Anhänglichkeit an gewisse Konventionen der Form oder der Richtung glänzten, sondern durch Gefühl für das Wahre, das bei verschiedenen noch vereint war mit dem aufrichtigen Bemühen um Genauigkeit. Ihre Persönlichkeit setzte sich nicht nur mit Freimut, sondern sogar mit Autorität durch.

Die Werke Alfred Cluysenaars brachten die neuen Bestrebungen am glänzendsten zum Ausdruck. Der junge Künstler schenkte dem Publikum eine Kunst, in der das Studium die Spontaneität nicht ausschloß. Sein riesiges Gemälde Die apokalyptischen Reiter (Abb. 111) zeigt in glänzendster Weise die Kraft seiner Darstellung und sein Bemühen um das Malerische des Ausdrucks, Eigenschaften, die noch unterstützt wurden durch ein erstaunliches Malertemperament.

Der Mann, der dem Namen Cluysenaar neuen Klang gegeben hatte, ein Dreißigjähriger, war der Sohn jenes Architekten, der — wie wir sahen — zwanzig Jahre vorher so großen Anteil an der Erneuerung seiner Kunst in Belgien hatte. Er war ein Brüsseler von Geburt und Schüler der Akademie seiner Vaterstadt; in Paris war Léon Cogniet sein Lehrer; er vollendete seine Ausbildung durch Reisen nach Deutschland und Holland und durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Italien. Sein Name war in seinem Vaterlande noch nicht bekannt, als er den großen Saal des von seinem Vater erbauten Homburger Kasinos mit dekorativen Malereien ausschmückte. Im Jahre 1867 waren die Apokalyptischen Reiter zum erstenmal erschienen. Paul Mantz beklagte in der „Gazette des Beaux Arts" die schlechte Placierung des großen Gemäldes und schenkte ihm die wärmste Anerkennung. Das im übrigen äußerst schwungvoll gemalte Stück war gerade durch seine Unordnung von besonderer Kraft der Wirkung. Die Technik des Bildes war hervorragend, und das Kolorit verriet ein ungewöhnliches Temperament. Cluysenaar, offenbar begabt zum Geschichtsmaler, schien der offiziellen Kunst eine Herausforderung entgegenschleudern zu wollen. Deshalb wurde ihm für seine großen Bemühungen weniger Beifall aus Regierungskreisen als von seiten der Künstler zuteil. Man sah die Apokalyptischen Reiter, dieses Bild, das eines Museums wohl würdig gewesen wäre, nie wieder. Das mächtige Bild wurde nach dem Tode seines Schöpfers zusammengerollt und in vollständig ruiniertem Zustande aufgefunden.

Wenn es nur wenige gab, die imstande waren, den Wert dieses Malers in den Werken seiner Phantasie zu schätzen, so hatte er als Porträtist gleich von Anfang an alle Stimmen für sich. Das Porträt einer Dame in ganzer Figur, das leider vor einigen Jahren durch Feuersbrunst zerstört worden ist, das Porträt des Bildhauers

de Groot, dasjenige des Generalleutnants Baron Goethals trugen wesentlich dazu bei, das Porträt in den ersten Rang der künstlerischen Aeußerungen der belgischen Schule zu stellen. Das Kunsttrieb betitelte Kinderbild (Abb. 112), das den Sohn des Malers darstellt und eines der Schlager des Salons von 1875 war, zählt heute zu den Zierden des modernen Staatsmuseums. Im Jahre 1874 mit der Vollendung des Treppenhauses der Genter Universität betraut, zu dem schon L. de Taeye und Victor Lagye verschiedene dekorative Bilder geliefert hatten, malte Cluysenaar auf fünf Felder die Hauptphasen der Geschichte. In seiner Geschichte der Wandmalerei in Belgien konstatiert Riegel den Reichtum der Effekte dieser Gemälde, wirft ihnen aber vor, daß sie an Oelgemälde erinnerten. Mit Rücksicht auf diese Schöpfungen zieht der Geschichtsschreiber der Wandmalerei in Belgien den Schluß, „daß die von Guffens und Swerts gebahnten Wege, auf denen diese beiden Künstler mit so viel Erfolg gewandelt waren, nicht mehr beschritten wurden."

Tatsächlich bewegte sich Cluysenaar in einer Bahn von ganz entgegengesetzter Richtung. Ob nun sein System übereinstimmte mit den Traditionen der Freskomalerei oder nicht, — was er gewollt hatte, war zum mindesten das, durch Totaleindruck zu wirken. Der Eindruck seiner Gemälde ist daher ein entschieden dekorativer. Vor allem war es ihm darum zu tun, Maler zu bleiben, selbst da, wo er sich der Freske bediente. Deshalb war es ihm auch möglich, seine großen Kompositionen in Oel zu kopieren und so hervorragende Gemälde zu schaffen, wie z. B. seinen Heinrich IV. in Canossa, eines der erfolgreichsten Stücke auf der Weltausstellung von 1878, das gegenwärtig im Besitz des Königlichen Museums in Brüssel ist.



Abb. 112. Alfr. Cluysenaar: Kunsttrieb. Brüssel, Königl. Museum.

Im Salon von 1869 sah man neben Cluysenaar einen jungen Maler, in dem Belgien binnen kurzem eine der hervorragendsten Persönlichkeiten seiner Schule erblicken sollte; es war Emile Wauters. Im Jahre 1866 hatte der kaum

Zwanzigjährige ein Bild von nur bescheidenen Dimensionen ausgestellt, Odysseus auf der Insel Calypso, in dem sich weit mehr der Einfluß seines Pariser Lehrers Gérôme als der seines Brüsseler Lehrers Portaels ausspricht. Im nächsten Salon nach drei Jahren erfüllte sich in glänzender Weise, was dieses Erstlingswerk versprochen hatte. Nacheinander in der Geschichtsmalerei, im Porträt und in Städtebildern zeigte Wauters eine erstaunliche Geschicklichkeit, unterstützt von einem für das Malerische sehr empfänglichen Geist, und bezeugte außerdem noch ein echtes Empfinden für das Kolorit. Als Geschichtsmaler malte er mit flottem Pinsel den Tag nach der Schlacht von Hastings, ein Bild von, nebenbei gesagt, kleinem Format, das die liebliche Edith Schwanenhals darstellt, wie sie den



Abb. 113. Em. Wauters: Der Wahnsinn Hugos van der Goes. Brüssel, Königl. Museum.

Leichnam Haralds findet. Dieses Gemälde war schon von der Pariser Kritik als ein Geschichtsbild ersten Ranges hervorgehoben worden. Als Porträtist gab er uns das Bildnis seines Freundes, des Architekten Samyn, ein Stück, das mit Rücksicht auf seine Stilqualitäten und auf die Breite des Pinsels dem schönen Porträt des Bildhauers de Groot von Cluysenaar nahekommt. Keine geringeren Qualitäten waren es, die die Studie einer alten Frau von Anticoli auszeichneten, während eine unendlich poesievoll aufgefaßte Ansicht von der Taufkapelle der St. Markuskirche in Venedig sofort vom König angekauft wurde.

Beim nächsten Salon hatte Wauters ein Sujet aus der nationalen Geschichte annähernd in Lebensgröße behandelt, nämlich Maria von Burgund fleht um Gnade für ihre Räte Hugonet und Humbercourt. Der junge Maler hat sich in auffälliger Weise bemüht, alle archäologischen Ablenkungen aus dem

Weg zu räumen. Weil es ihm hauptsächlich um den malerischen Effekt zu tun war, hatte er die Modelle zu seinen Personen aus dem Kreis seiner Freunde und nächsten Verwandten gewählt, und obwohl er in bezug auf das Kostüm einige Konzessionen machte, vermied er doch, in der Stellung, dem Gesamteindruck oder dem Typus an das Mittelalter zu erinnern. Wo so viele andere Mißbrauch mit der Archäologie getrieben hatten, war das nicht schlecht gemacht. Die Eleganz der Pinselführung, der liebenswürdige Hauch, der über dem Ganzen lag, die Jugend des Künstlers, alles das vereinte sich zu einem schönen Erfolg. Das Bild wurde sofort vom Staat käuflich erworben; es war kurze Zeit im Brüsseler Museum und ist jetzt Eigentum des Museums in Lüttich.

Dem Salon von 1872 sandte Wauters ein Bild Der Wahnsinn Hugos van der Goes (Abb. 113) ein, das seither eines der hervorragendsten Gemälde des modernen Museums in Brüssel ist. Dieses neue Bild, das tiefer aufgefaßt und besser angelegt ist



Abb. 114. E. Wauters: Straße nach Kairo. Antwerpen, Museum.

und in gewisser Beziehung sich mehr dem Typus und dem Kostüm der Zeit anpaßt als das andere, erzielte und verdiente lauten Beifall. Wauters zeigte sich vor allem anderen als Schönmaler. Und das ist in Belgien, mehr als sonst irgendwo, die erste Bedingung zum Erfolg.

Der junge Künstler brachte übrigens von einer kurz vorher unternommenen Reise nach Kairo eine Reihe von Studien mit, in denen sein Talent sich reichlich kennzeichnete durch die große Leichtigkeit in der Ausführung. Seine Kunst siegte über alle Theorien, weil sie ebenso einfach wie selbständig war. Konnte es eine beredtere Antwort auf alle die Lamentationen über den Niedergang der nationalen Kunst geben, als das Erscheinen dieses Künstlers, dessen Frühreife wieder von neuem jene alte Wahrheit hervorhob, daß in der Kunst der beste Unterricht das Beispiel eines begabten Meisters ist!

Die offizielle Kunst erhielt also in Wauters ebensowenig wie in Cluysenaar einen Zuwachs. Dieser junge, glänzende, hauptsächlich auf das Malerische bedachte Künstler unterdrückt oder beschränkt aber wenigstens in hohem Maße den Faktor der Einbildungskraft. Wirklich überraschend begabt für das Sehen der Dinge und von einer ans Wunderbare grenzenden technischen Gewandtheit, tut er sich besonders in der Produktion schöner Stücke hervor. So kann sein Amorkopf im Lütticher Museum als eine der vollendetsten Verkörperungen der belgischen Kunst betrachtet werden. Der Autor setzt neben seine Unterschrift auf diesen Gemälden das Wort „London". Man glaubt in ihm einen Anklang an Reynolds zu entdecken. Wauters scheint übrigens berufen zu sein, in der Geschichte die Stelle eines hervorragenden Porträtisten einzunehmen. Seit etwa zehn Jahren gehören seine Schöpfungen ausschließlich diesem Genre an, in dem er seine Meisterschaft ungehindert entfalten kann.

Ein Zeitgenosse Wauters' und dessen Mitschüler bei Portaels war Edouard Agneesens aus Brüssel, der sich im Jahre 1866 ebenfalls als Porträtist bekannt machte. Dieser junge Maler, ein strenger Beobachter der Natur, der der Anmut wenig Zugeständnisse machte, hat Werke geschaffen, die sich durch eine zur Zeit seines ersten Auftretens ziemlich verachtete Präzision auszeichnen. Wenn wir seine Bilder heutzutage wiedersehen, so erinnern sie uns an jenen Trutat, dessen Erscheinen bei der französischen Zentenarausstellung fast ein Ereignis war. Die ersten Schöpfungen von Agneesens datieren aus dem Jahre 1867. Die Bilder Junges Mädchen aus Brügge und Java, eine Kreolin mit mattem Teint, tiefen, weichen Augen und nachlässiger Haltung (Abb. 115), ließen ihren Autor sehr steigen in der Achtung aller, die gute Gemälde zu schätzen wußten. Er brachte es auf dem Gebiet des Porträts übrigens zu einer Meisterschaft, deren Größe man nach seinen in den Museen von Brüssel, Antwerpen und Gent befindlichen Werken nicht voll beurteilen kann. Inmitten seiner erfolgreichen Tätigkeit veranlaßten ihn die Umstände, im Jahre 1869 eine Reise nach Rußland zu unternehmen. Wir kennen die in St. Petersburg geschaffenen Porträts nur den Skizzen nach. Das Ganzporträt eines sehr beliebten Schauspielers, das ungemein an den Pablillos von Velasquez im Prado mahnt, ist uns besonders lebhaft in der Erinnerung geblieben. Wie bei dem berühmten Spanier ist auch bei Agneesens das Grau die vorherr-

schende Farbe. Man muß ihn sogar zu denjenigen Repräsentanten der gleichen Schule rechnen, die gegen 1870 jene Gruppe bildeten, die die deutsche Kritik auf der Wiener Ausstellung die „Freilichtmaler" nannte.

Agneesens hatte den Plan zu einem großen Gruppenbild entworfen, auf dem er Ziegelbrenner darstellen wollte, die bei glühender Sonne ihrer Arbeit obliegen. Der Wahnsinn des Künstlers war die Ursache, daß dieses Unternehmen nur bis zu einigen hervorragenden Vorstudien gedieh. Ebenso wie für Henri de Braekeleer war für Agneesens der Tod eine Erlösung.

Im Salon von 1875, wo Hermans mit seinem Werke Beim Morgengrauen (Abb. 119) und Cluysenaar mit seinem Kunsttrieb (Abb. 112) Triumphe feierten, hatte Agneesens die goldene Medaille erhalten für eine Kindergruppe, die eines der besten Bilder des Meisters und zugleich eines der besten Stücke ist, die in Belgien auf dem Gebiete des Porträts hervorgebracht wurden. Seine letzten Werke erschienen 1880; er starb am 25. August 1885.



Abb. 115. Ed. Agneesens: Java.
Nach einer Photographie von Ch. Dierickx, St. Gilles.



Abb. 116. A. Hennebicq: Arbeiter in der römischen Campagna. Brüssel, Königl. Museum.

Das künstlerische und häusliche Rom. — André Hennebicq. — Eugène Smits. — Edouard de Jans. — E. Verbugghen. — Remy Cogghe. — „Seine Zeit malen, heißt ein Geschichtswerk schreiben". — Historische Ausstellung der belgischen Kunst (1830—1880). — Die letzten Jahre Gallaits; sein Künstlerjubiläum.

Der Unterricht Portaels' und die wohltuende Wirkung, die seine Leitung auf die Anlagen seiner Schüler ausübte, verfehlte nicht, die Unzufriedenheit der rigorosen Partei wachzurufen. Jeder Unterricht hatte vor allem unbeugsamen Regeln unterworfen zu sein; wo keine Gleichartigkeit herrschte, gab es auch keine Schule. Das Temperament des Schülers durfte in keiner Weise gegen eine strenge Disziplin aufkommen usw. Im Atelier von Portaels aber vermengten sich alle Gattungen, ja sogar alle Richtungen. Es war in der Tat eine Verneinung aller Regeln der offiziellen Pädagogik. Landschaftsmaler wie Henri van der Hecht (1841—1901), Jean Degreef (1851—1894), Isidore Verheyden (1846—1905) — letzterer zugleich ein kraftvoller Porträtist —, Genremaler wie die Brüder David und Pierre Oyens, die sich in ihrem kräftigen Pinselstrich und dem Reichtum ihres Kolorits als Abkömmlinge von Frans Hals zeigten, Bildhauer wie van der Stappen trugen durch ihre zahlreichen Erfolge in eigenartiger Weise dazu bei, die Vorzüglichkeit der Portaelsschen Prinzipien zu beweisen. Das Atelier des Meisters war eine Pflanzstätte der verschiedenartigsten Talente und ein Faktor, der für den Fortschritt der belgischen Schule im allgemeinen ernstlich in Betracht kam.

Es verdient übrigens hervorgehoben zu werden, daß verschiedene ihrer Repräsentanten mit Erfolg an den großen Wettbewerben der Regierung teilgenommen

hatten. Wenn sie nach Italien gingen, so galt es nicht als ihre wesentliche Pflicht, sich mit dem Stil der Cinquecentisten zu durchtränken; das hatte schon das Beispiel Wauters' bewiesen. Das Land selbst mit seinen verschiedenen Gegenden, seinen Bewohnern und deren Sitten zog ihre Aufmerksamkeit in gleichem Maße an. So erregte André Hennebicq, ein Sohn der Stadt Tournai, der im Jahre 1865 vom Staat ein Stipendium hatte, fast Aufsehen, als er im Jahre 1870 seine Arbeiter in der römischen Campagna (Brüsseler Museum, Abb. 116) vor die Oeffentlichkeit treten ließ. Auf seiner Durchreise durch Rom hatte Portaels selbst den Künstler besucht und ermutigt, dieses Freilichtmotiv zu einem Gemälde zu verwenden. Viel mehr als das Thema — Léopold Robert hatte auch Schnitter und Fischer gemalt — war es die Art, wie der Maler dasselbe interpretierte, die der Verkündigung eines neuen Prinzips gleichkam. An anderen Orten als in den Museen und Kirchen sollte es fortan den Erringern des Rompreises gestattet sein, ihre Eindrücke zu suchen! Denken wir doch daran, wie Navez sein Antlitz verhüllte, als er sah, daß Granet mit dem Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet wurde! Das hieß seiner Meinung nach sich in die Lage bringen, „nicht mehr unterscheiden zu können zwischen der Geschichts- und Genremalerei".

Seit zwanzig Jahren hatte Rom seinen Nimbus eingebüßt. Die erleichterten Reisebedingungen machten es fast zu einem Ausflugsort. Die Photographie machte seine Monumente, seine Kunstwerke zu einem Gemeingut, und alles das trug dazu bei, jene glücklichen Stätten, nach denen so viele Künstlergenerationen wie in frommer Pilgerschaft gezogen waren, ihrer Poesie zu berauben.

Schon 1866 malte Eugène Smits in großen Dimensionen einen Sonntagnachmittag auf dem Monte Pincio (Abb. 117). Die jungen Künstler zeigten wenig Fleiß bei der Prüfung des Grand Concours oder bemühten sich in so mangelhafter Weise um denselben, daß man in den Jahren 1873 und 1876 den Preis nicht erteilen konnte. Diejenigen, die ihn späterhin erhielten, schöpften, wie Hennebicq es tat, die Motive für die Bilder, die sie von Rom aus einsandten, aus dem Volksleben. So die Arbeitermahlzeit von Verbugghen und der Armenarzt von de Jans (Abb. 118).



Abb. 117. Eug. Smits: Sonntagnachmittag auf dem Monte Pincio.

Charles Hermans (geb. 1839 zu Brüssel), der kurze Zeit in Paris Schüler von Gleyre war, drang noch weiter vor auf dem eingeschlagenen Weg. Er besitzt ein prüfendes, etwas humoristisches Auge und wandte sein Interesse den Szenen aus dem Mönchsleben zu, das ihm denn auch den Stoff zu launigen Bildern lieferte. So z. B. das Kugelspiel, Il dopopranzo (Unterhaltung nach dem Essen) und andere, die alle eine Dosis gutmütiger Pikanterie enthalten, die noch unterstützt wurde von einem gewandten Pinsel. Beim Morgengrauen (Abb. 119), das 1875 in Brüssel ausgestellt war, ließ die glänzenden Fähigkeiten des Künstlers in ganz besonderer Weise hervortreten. Alle Welt kennt dies hochbedeutende Gemälde, das später, wenn auch nicht ohne Zögern, vom belgischen Staate erworben



Abb. 118. E. de Jans: Der Armenarzt.
Nach einer Lithographie von van Loo.

wurde. Bei Tagesanbruch kommt eine Gruppe junger Lebemänner unsicheren Schrittes und umringt von jungen Frauen in derangierter Toilette die Stufen eines Nachtrestaurants herabgestiegen. In diesem Augenblick ziehen Arbeiter vorbei, die an ihr Tagewerk gehen. Ein Zimmermann mit graumeliertem Bart, seine Tochter und sein junger Sohn, sowie noch einige andere werden so Zeugen dieser wenig erbaulichen Szene. Der Kontrast in dem Bilde wurde auf verschiedene Art erklärt. Nach der einen Auffassung hat der alte Arbeiter in einer der Schönen seine Tochter erkannt. Obwohl der Maler diese Auffassung als unrichtig erklärt, läßt doch der verwirrte Ausdruck des alten Mannes die Auslegung annehmbar erscheinen. Das Bild ließ allerhand Erklärungen zu. Wäre das Bild von kleinerem Umfang gewesen — etwa wie der Pierrot von Gérôme — so würde es nicht aus dem Rahmen

einer einfachen Anekdote herausgetreten sein. Durch seine Lebensgröße und die vollendete Meisterschaft der Ausführung erhielt es die Bedeutung eines Programmstückes. Dabei kam in Betracht einerseits das zerstreute Tageslicht, womit das Prinzip der grauen Töne, der Freilichtmalerei, wenn man so will, äußerst energisch vertreten wurde. Außerdem die Zurückforderung der Rechte der Moderne in einer eindringlichen Form. In bürgerlichen Kreisen konnte das Bild böses Blut machen. Es widersprach den landläufigen Ideen, darum war man entrüstet. Man schob dem Autor sogar umstürzlerische Ideen unter, — es stellte die „Verderbtheit der bürgerlichen Klassen" im Gegensatz zu dem mühseligen Leben der Arbeiter dar, die ihr Tagewerk mit dem grauenden Morgen beginnen. Das alles ließ sich be-



Abb. 119. Ch. Hermans: Beim Morgengrauen.
Nach einer Gravüre von Goupil & Cie.

haupten. Ob Hermans das bedacht hatte, ist zweifelhaft. Er zeigte sich ganz einfach als Apostel der Moderne, und sein künstlerisch konzipiertes und talentvoll ausgeführtes Werk bewahrte ein dauerndes Interesse und machte noch dazu Epoche unter den Werken der zeitgenössischen Schule Belgiens. Hermans, ein Kenner Manets, war trotzdem im Grunde ein sehr persönlicher Maler, der sich vor allem Korrektheit der Form und Vornehmheit des Auftretens angelegen sein ließ. Das Bild, das er im Jahre 1881 unter dem Titel Circe ausstellte, verlangt einen Platz unter den kraftvollsten Erscheinungen der belgischen Kunst. Circe ist jene Zauberin, die durch ihre Zaubersprüche die Menschen in Schweine verwandelt. Sie stellt eine Beherrscherin dar, die ihrer Macht sicher ist; man sieht sie ganz en face, auf den Tisch ihres Geheimgemachs gestützt, in dem ihr eintägiger Anbeter den Schlaf des Rausches schläft. Ein meisterlich ausgeführtes Werk von ergreifendem Ausdruck! Anklänge an Stevens und Nittis sprechen ziemlich deutlich daraus hervor.



Abb. 120. Jan Verhas: Die Parade der Schulen in Brüssel.
Nach einer Photographie von Braun & Cie.

Die Schilderung, die Inszenierung, die Harmonie der Nuancen, die eigentümlich zerknitterten Stoffe und sogar der Typus der unseligen Heldin bringen diese Aehnlichkeit zum Ausdruck. Hermans hat aber trotzdem seine ganz eigenartige Modernität. Er steht ganz allein da, und wenn er auf seinem Weg einige hevorragende Bilder zurückgelassen hat, so stützt sich der größte Teil seines Ruhmes, selbst dreißig Jahre später, doch immer noch hauptsächlich auf sein Bild Beim Morgengrauen. Er scheint anderen den Nutzen seiner Vorschriften überlassen zu wollen.

An Hermans schließen sich die beiden Verhas, Jan und Franz, an, die ihre Vorwürfe aus den Kreisen des reichen Bürgertums entnehmen. Hübsche hellgekleidete Damen, anmutige Kinder in luxuriösen Räumen, am Strande, das sind so die Motive ihrer Werke, die alle Qualitäten haben, um eine Anhängerschaft von mittelmäßiger ästhetischer Bildung zu entzücken. „Seine Zeit malen, heißt Geschichte schreiben", hat Alfred Stevens gesagt, und bis zu einem gewissen Grad scheint seine Theorie Bestätigung zu finden in einem großen Gemälde von Jan Verhas, betitelt die Parade der Schulen (Brüssel, Königl. Museum, Abb. 120). Das Bild nimmt Bezug auf den 28. August 1878, wo zur Feier der silbernen Hochzeit des Königspaares die Kinder der Schulen Brüssels an dem König und der Königin vorbeimarschierten. Verhas gab der Episode eine höhere Bedeutung als die eines einfachen Ereignisses. Er hat die Schilderung der Größe seines Talents angepaßt. In einem Rahmen von mehr als vier Meter Breite schuf er ein reizendes Genrebild. In der hellen Mittagssonne, jener Sonne, deren Glanz — auch das rührt von Stevens her — die Dinge entfärbt, hat er die ungleichen Elemente seines Themas zu einem homogenen Ganzen verschmolzen. Ein Festtag ist's! Freude glänzt auf den liebreizenden Gesichtchen der Kinder, die ihren schönsten Sonntags-

staat angelegt haben, und von Freude sprechen auch die Blumen, mit denen die königliche Estrade überschüttet ist.

Das unbestreitbare Talent, das Verhas in der Ausarbeitung seines großen Bildes entfaltet hat, reicht nicht hin, um über die beschränkten Hilfsmittel der modernen Strömung hinwegzutäuschen, wenn es sich darum handelt, über das Malen eines einfachen Tatsachenbestandes hinauszugehen.

Das Erscheinen dieses Werkes, das mit der historischen Ausstellung der belgischen Kunst im Jahre 1880 zusammentraf, bildete gleichsam die Grenze für die Periode des verflossenen Halbjahrhunderts. Neben den wieder heraufbeschworenen Schöpfungen der Romantik offenbarte es das Ende aller die Phantasie in Anspruch nehmenden Kunst. Obwohl diese Ausstellung für kurze Zeit die Erinnerung an viele vergessene Namen und viele getäuschte Hoffnungen zurückrief, rief sie auch in gleicher Weise Erfolge wieder wach, die gerade durch ihre Großartigkeit Einfluß auf den weiteren Gang der Schule auszuüben schienen. N. de Keyser, Louis Gallait, Ed. de Bièfve, Ern. Slingeneyer, Ferdinand de Braekeleer, Eug. Verboeckhoven, Will. Geefs, Eug. Simonis gehörten, obwohl sie noch am Leben waren, der Vergangenheit an. Ohne Prahlerei konnten sie für sich einen Anteil an den Erfolgen beanspruchen, die ihre Nachfolger ernteten, die, wenn auch nicht durch ihre Vorschriften geleitet, doch durch ihr Beispiel angeregt worden waren. De Keyser hatte erst kurz vorher die Leitung der Akademie in Antwerpen niedergelegt. Gallait sollte erst zwei Jahre später das größte Werk seines Pinsels und auch das größte Gemälde der belgischen Schule, Die Pest in Tournai schaffen, das, nachdem es erst in Brüssel und dann im Jahre 1883 in Tournai ausgestellt worden war,



Abb. 121. Fr. Verhas: Die Löwenhaut.
Nach einer Lithographie.

schließlich um den Preis von hunderttausend Franken in den Besitz des Staates überging und jetzt im modernen Museum in Brüssel hängt.

Diese Ehrung von seiten der Regierung erschien hauptsächlich wie die Weihe einer ruhmreichen Vergangenheit; — denn man muß gestehen, ein Bild wie Die Pest von Tournai bot dem Brüsseler Museum in den Augen der Regierung nicht nur einen schlechten Ersatz für die „Têtes coupées“, sondern es war nicht einmal gemacht, um die Persönlichkeit seines Schöpfers sehr herauszustreichen. Was die Ganzporträts des Königs Leopold II. und der Königin Marie Henriette aus dem Jahre 1875 anlangt, so tritt ihre Vergänglichkeit um so frappanter hervor, als sie sich in der Nähe des meisterlichen, zehn Jahre früher entstandenen Bildnisses Leopolds I. von de Winne befinden. Das Andenken Gallaits hat durch diese vorübergehende Zustammenstellung große Einbuße erlitten.

Im Jahre 1883 wollte die Vaterstadt des Meisters das 50 jährige Jubiläum des ersten Erfolges eines Mitbürgers feiern, dem sie wenige Jahre später ein Denkmal errichten sollte. Nicht ohne Beredsamkeit, aber nicht ganz ohne Bitterkeit wollte der Maler an die hauptsächlichsten Abschnitte seiner Laufbahn erinnern. Mit Freude sprach er von der Unterstützung, die er jederzeit bei seinen Mitbürgern gefunden hatte. „Die Tournaiser waren da!“ konnte er mit einer Variation eines bekannten Lokalliedes ohne Ende wiederholen. Den meisten Zuhörern erschien die Vergangenheit, die seine Worte wachriefen, wie eine Legende.



Abb. 122. H. Beyaert: Der Bahnhof in Tournai.



Abb. 123. H. Beyaert und Wynand Janssens: Die Nationalbank in Brüssel.

Der Archaismus. — In der Architektur: H. Beyaert. — Emile Janlet. — Fassade der belgischen Sektion auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1878. — Ihr Erfolg. — Joseph Schadde und die Börse zu Antwerpen. — Van Ysendyck und das Gemeindehaus in Cureghem. — In der Malerei: Victor Lagye. — Louis Hendrickx. — Frans Vinck. — T. J. Canneel. — T. Lybaert. — T. Cleynhens. — Die Gebrüder de Vriendt. — Pierre van der Ouderaa. — Edm. van Hove. — J. Anthony. — W. Geets. — Die Schule der Wahrheit und die Schule der Täuschung. — Alexander Struys. — Léon Frédéric. — Gustave Vanaise. — Jan van Beers. — Pierre Verhaert. — Henri Luyten. — Charles Mertens. — Evert Larock.

Von allen Seiten durch Neuerungsversuche bedrängt, hatte die belgische Schule vergebens in der Staatsgewalt nach einem Mittel gesucht, um ihnen zu steuern. Die Bewegung zugunsten der Wandmalerei hatte, wie ja voraus zu sehen war, zu einer offenkundigen Niederlage geführt. Außer Leys fand auf diesem Gebiet kein einziger belgischer Maler Mittel und Wege, um mit Beredsamkeit und Individualität ein Werk durchzusetzen, das der Oelmalerei an Bedeutung überlegen gewesen wäre. Kurze Zeit sprach man davon, Gallait die Dekoration des Justizpalastes in Gent zu übertragen und Leys, oder nach dessen Tod Stevens, mit der Mission zu betrauen, das Rathaus in Brüssel mit ihren Malereien auszuschmücken. Diese Projekte

blieben unerfüllt. Während auf dem Wege, den Leys eröffnet hatte, eine Anzahl belgischer Maler sich mit zweifelhaftem Glück versuchten, schuf die letzte Manier des Meisters fast einen Stil. Dadurch, daß die Physiognomie des 16. Jahrhunderts zu Ehren gebracht wurde, entstand etwas wie eine nationale Strömung. Man sah, wie die Mode sich des Kostüms, der Möblierung, der Tapeten, der Anordnungen und Farbenharmonien bemächtigte, die Henri Leys bevorzugt hatte.



Abb. 124. H. Beyaert: Bahnhof zu Tournai. Innenansicht.

Es wäre übertrieben, wollte man sagen, daß alles das das Gepräge eines besonders guten Geschmackes getragen hätte. Die geschnitzten Mechelner Möbel, die gestanzten Antwerpener Kupferplatten richteten schreckliche Verheerungen an. In der Architektur war die Wirkung trotz häufiger Zügellosigkeiten eine wohltuende. Die Verwendung von roten und gelben Ziegelsteinen abwechselnd mit bläulichen Quadersteinen erzielte recht malerische Zusammenstellungen, die mehr oder weniger direkt durch Vredeman de Vries und die Architektur des 16. Jahrhunderts eingegeben worden waren. Nachdem Henri Beyaert durch die Nationalbank in Brüssel (Abb. 125)

dazu beigetragen hatte, den Stil Louis XVI. wieder in Aufnahme zu bringen, erhielt er bei dem von der Stadt eröffneten Wettbewerb den Preis für die beste Fassade auf ihren neuen Boulevards (1875). Auch die Nationalbank in Antwerpen (1875, Abb. 189) und der Bahnhof in Tournai (1879, Abb. 122 u. 124) wurden von demselben Architekten im Renaissancestil erbaut.



Abb. 125. Em. Janlet: Das Belgische Haus auf der Weltausstellung in Paris 1878.

Der laute Beifall, der 1878 auf der Pariser Weltausstellung der „belgischen Fassade", einem Werk Emile Janlets (Abb. 125), zuteil wurde, war wie eine deutliche Genehmigung der Rückkehr zu einem der Anwendung malerischer Elemente so günstigen System, die bisher als unvereinbar betrachtet wurde mit dem „Stil" in der Architektur. Die neue Börse in Antwerpen (Abb. 126), die an Stelle der früheren, aus dem 16. Jahrhundert stammenden und durch Feuersbrunst vernichteten erbaut wurde, war ein Werk von Jos. Schadde und hatte viel Einfluß auf die neue Strömung. Kurz darauf nahm van Ysendyck für das Ge-

meindehaus in Cureghem (Abb. 127) die malerischen Bauten der holländischen Städte zum Vorbild und erzielte durch Anwendung von roten und weißen Steinen sehr glückliche Wirkungen. Freilich durfte man nicht von vornherein annehmen, daß diese Anwendung alter Elemente ergiebig an hochoriginellen Werken sein würde. Aber nichtsdestoweniger konnte man die Wiederherstellung von Traditionen, die allzulange der Verherrlichung des nicht nur entarteten, sondern sogar in ganz unzurechnungsfähiger Weise angewandten klassischen Stils geopfert worden waren, mit Freuden begrüßen.



Abb. 126. J. Schadde: Inneres der Börse zu Antwerpen.

Auf dem Gebiete der Malerei hatte die von Leys begonnene und von seinen früheren Mitarbeitern Victor Lagye, Frans Vinck und Louis Hendrickx fortgeführte Bewegung zur Wiederaufnahme der mittelalterlichen Traditionen nahezu die Kraft eines Prinzips. Es war die Anwendung Guffensscher und Swertsscher Ansichten unter einer etwas gemäßigten Form. T. J. Canneel aus Gent, der Schöpfer mehrerer Gemälde in verschiedenen Kirchen Flanderns, T. Lybaert, sein Landsmann und vielfach sein Mitarbeiter, dessen Archaismus manchmal sogar vor dem Goldgrund nicht zurückschreckt, die Brüder Juliaan und Albrecht de Vriendt, die ebenfalls aus Gent stammen, Pierre van der Ouderaa, J. Anthony, T. Cleynhens aus Antwerpen, Ed. van Hove aus Brügge, W. Geets aus Mecheln, sie alle sind dieser Strömung mit mehr oder weniger Erfolg gefolgt. Sie zeigen sich hauptsächlich als geschickte Praktiker in der Darstellung der Legende und der Geschichte.

Ihr ängstliches Bedachtsein auf Echtheit der Kostüme und aller Nebendinge ist nicht dazu angetan, ihren Konzeptionen große Kraft des Ausdruckes zu verleihen. Eine solche Kunst kann ihre Existenz nur auf Anleihen aufbauen. Geets hat sich ein Spezialgebiet geschaffen in den Kartons für Wandteppiche für die bekannte



Abb. 127. J. J. van Ysendyck: Rathaus in Cureghem.

Firma Bracquenié in Paris. Auch in den Senatsräumen des Parlaments und im Brüsseler Rathaus sieht man Wandbekleidungen mit figürlichen Darstellungen nach Entwürfen des Künstlers. Die Annalen Antwerpens haben dem Maler van der Ouderaa Stoff zu Bildern geliefert, in denen selbst ein übertriebenes Bemühen um die Details eine keineswegs gewöhnliche Persönlichkeit zum Ausdruck kommen

läßt, besonders in den Stücken mittleren Formats (Abb. 128). Die gerichtliche Aussöhnung im Antwerpener Museum, ein Werk aus dem Jahre 1879, Wandmalereien im Justizpalaste ebenderselben Stadt, die unter Mitwirkung von Juliaan de Vriendt und C. Ooms entstanden sind, lassen einen geschickten Praktiker erkennen, der aber wenig Sinn hat für Vereinfachung, den Urquell aller Größe, ein Fehler, der übrigens unzertrennlich ist von dem System, das die vorgenannten Künstler personifizieren. In der Kunst wie in der Rede schadet das Zuviel der Beredsamkeit.

Albrecht de Vriendt, der oft glücklich unterstützt wurde durch die Wahl seiner Motive, machte sich nicht nur in Belgien, sondern auch im Ausland, besonders in



Abb. 128. P. van der Ouderaa: Am Morgen vor der Hinrichtung.

Deutschland bekannt durch Bilder, die etwas im Sinne des Gallaitschen Systems aufgefaßt sind und in denen andererseits das Andenken an Leys zum Durchbruch zu kommen scheint. In dieser Beziehung unterscheidet er sich von der mehr träumerischen Natur seines Bruders Juliaan; er sucht aufzufallen durch allzureichliche Anwendung von Rot, von reichen Geweben und Vergoldungen. Zu seinen Hauptwerken gehören: Jakobine von Bayern fleht Philipp von Burgund um Gnade für ihren Gatten an (Lütticher Museum, Abb. 129), Philipp der Schöne schlägt seinen jungen Sohn zum Ritter vom goldenen Vließ (1880), Paul III. vor dem Bildnis Luthers (1883, Museum zu Antwerpen); ein Triptychon mit der heil. Jungfrau von St. Lukas (in der Liebfrauenkirche zu Antwerpen) ist im Geiste der Primitiven gehalten. Mit der Ausschmückung des großen Rathaussaales in Brügge betraut, hat der Maler mit flottem Pinsel, aber mit nicht sehr großer Ueberzeugung verschiedene Episoden aus der Geschichte Flanderns geschildert.

Albrecht de Vriendt starb 1900 als Direktor der Akademie zu Antwerpen, welches Amt dann auf seinen Bruder Juliaan überging.

Dieser neigt sich dem Mystizismus zu. Eines seiner Hauptwerke, Der Weihnachtschoral (1894, Abb. 130) im Brüsseler Museum, ist im Geiste Uhdes aufgefaßt. In seinen letzten Arbeiten verzichtet der Direktor der Antwerpener Akademie zugunsten der Wachsmalerei auf die Oelmalerei. Das ist bezeichnend für die Kunst in Antwerpen, in der zurzeit nicht gerade frisches Leben herrscht. Der Schwung und die Leidenschaftlichkeit, von der Verlat sogar an der Grenze des Greisenalters Beweis gab, hat einer eigentümlichen Erschlaffung Platz gemacht. Man übertrieb das Aufsehenerregende, die pikanten Farbenmischungen; dann fiel



Abb. 129. Albr. de Vriendt: Jakobine von Bayern fleht Philipp von Burgund um Gnade für ihren Gatten an. Lüttich, Museum.

man in das entgegengesetzte Extrem, die Paletten entfärbten sich. Sollte die Umgebung ringsumher aufgehört haben, die Künstler zu inspirieren? Es kann sein; Antwerpen verändert sich. Durch eine gelegentlich der Weltausstellung von 1894 aus Papierstoff hergestellte Nachbildung lebte vor den Augen der Menge das alte Antwerpen für einen Augenblick wieder auf, jenes Antwerpen, dessen Anblick für Leys der Schlüssel zu Bildern von eindrucksvoller Poesie wurde.

Eigentümlich, während die orthodoxen Strömungen in Antwerpen mit großer Deutlichkeit deutschen Einfluß verraten, sollte ein Maler, der nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Deutschland sich in Belgien Ruhm erwarb, den Sieg über jene davontragen: A. Struys. In Alexandre Struys forderte die Akademie von Antwerpen mit Stolz einen ihrer ehemaligen Jünger, Belgien einen der bedeutendsten Ver-


Abb. 130. Jul. de Vriendt: Weihnachtschoral. Brüssel, Königl. Museum.

treter seiner Schule zurück. Trotzdem trägt Struys die Spuren seiner ersten Ausbildung in Holland. Er war 1852 geboren und machte bald von sich reden. Sein eigentliches Bekanntwerden datiert erst vom Jahre 1878, wo sein eigenartiges Gemälde Das Testament im Salon von Brüssel erschien. Das Bild stellt zwei Jesuiten am Totenbett eines Greises dar; sie führen dem Sterbenden die Hand, mit der er eine Urkunde zugunsten des Ordens unterzeichnen soll. Eine packende Darstellung! Es scheint, daß Struys auf dieses Bild hin als Nachfolger Verlats zum Professor in Weimar ernannt worden ist. In der Wartburg befinden sich Fresken von ihm. Nach Belgien zurückgekommen, brauchte er einige Zeit, um den Weg zur Natur wieder zu finden. Aber wenigstens war er verständig genug, ihn zu suchen. Wir können nicht sagen, wie sich die Umkehr vollzog, die übrigens recht langsam vor sich ging. Die Ruhe des Aufenthaltsortes, den der Künstler gewählt hatte, trug sicherlich viel dazu bei; Mecheln bot ihm in reichem Maße, neben dem malerischen Milieu, Einfachheit der Sitten. In der Kunst Struys' ver-

mengt sich die Innigkeit Henri de Braekeleers mit einer Poesie, die manchmal an Israels denken läßt, und einer Melancholie, wie sie de Groux eigen war. Der Brotverdienst (1887) im Museum zu Antwerpen, Tot! Das kranke Kind, Hoffnungslos (1896, Abb. 131), im Genter Museum, die berühmte Mechelner Spitzenklöpplerin, Krankenvisite (1893) im Brüsseler Museum, lauter Szenen, zu denen der Maler seine Modelle aus den Arbeiterkreisen gewählt hat, ergreifen durch ihren Wahrheitsgehalt ebensosehr, wie durch die Kraft ihres Ausdruckes. Aber wenn die Gemälde von Struys in bezug auf die Geschicklichkeit in der Technik den Werken von de Groux überlegen sind, so stehen sie den-



Abb. 131. Al. Struys: Hoffnungslos! Gent, Museum.

selben nach an Tiefe des Eindruckes. Das Bemühen um Wahrheit beeinträchtigt vielleicht ihre Poesie. In erster Linie Realist, paßt der Maler weder seine Effekte noch seinen Stil dem Wert seines Themas an. Was sein Auge wahrnimmt, gibt sein Pinsel auf hervorragende Weise wieder. Man wendet sich seinen immer präzisen und leicht ausgeführten Bildern mit dem sicheren Gefühl eines vollkommenen Befriedigtwerdens zu, ob man nun das Malerische oder das Rührende sucht. Das ist alles ehrlich und unverfälscht, wie eine moralische Erzählung. Denn Struys ist im Grunde kein Grübler. Er setzt eine gewisse Koketterie darein, kein Atelier zu besitzen. Er trägt seine Staffelei in die malerischen Interieurs hinein, für deren Auffindung er ein wahres Talent besitzt, und malt im Stehen.

Daher rühren die manchmal etwas falschen Perspektiven, die aber den beabsichtigten Gesamteindruck nicht beeinträchtigen. Seine engen Kammern machen

den Eindruck eines Lebens, in das ebensowenig Licht wie Freude dringt. Alles das, mit Takt und Maß, sogar oft mit Geschmack angedeutet, erzeugt eine nicht übermäßig verfeinerte Kunst, in der sich aber eine Persönlichkeit von keineswegs gewöhnlichem Schlag ausprägt.

Bei dem aus dem Atelier Portaels' hervorgegangenen Brüsseler Künstler Léon Frédéric wird der Ausdruck des Schmerzes durch einen Strahl der Hoffnung gemildert. Frédéric meidet wenigstens nicht das Licht. Uebrigens pflegt er seine Inspirationen nicht immer im Leben der Städte zu suchen. Das Landleben ist es, das ihn anzieht und entzückt. Ihm verdankt er ergreifende Motive. Er ist den Schwierigkeiten, die die Praxis mit sich bringt, weniger gewachsen als Struys und ist kaum ein instinktiver Kolorist zu nennen; dafür wirkt er hauptsächlich durch den Ausdruck. In der Linienführung und sogar in der Tönung ist er ganz Millais, so wie sich dieser Künstler am Anfang seiner Laufbahn zeigte, der Millais der Illustrationen zu „Once a Week". Es ist zu bezweifeln, daß der Künstler dieselben überhaupt kannte. Wie in der Geschichte der Wissenschaft, so gibt es auch in der Geschichte der Kunst solche geheimnisvollen Zusammenhänge.



Abb. 132. Léon Frédéric: In Gedanken.

Die Feinheit der Eindrücke Frédérics und seine innige Liebe zur Wahrheit treten in Bildern hervor, die an die Meister der Gotik erinnern. Aber gerade darin zeigt sich die hohe Persönlichkeit des Meisters. So ruft z. B. Die Legende des heiligen Franziskus nicht bloß die Erinnerung an Giotto wach. Die Seele des Künstlers scheint nur im innigen Einklang zu stehen mit der jenes hochentzückten Darstellers vom Leben dieses Heiligen. Frédéric macht sich seine Aufgabe nicht so leicht, einfach den Stil des Malers von Assisi wieder zu beleben. Die Sprache, die er spricht, ist seine eigene, es ist die Sprache der Aufrichtigkeit. Frédéric hat etwas von den Präraffaeliten. Das Quattrocento leitet seine



Abb. 133. L. Frédéric: Der Bach.
Nach einer Photographie von Alexandre in Brüssel.

Aesthetik, aus ihm schöpft er seine Inspirationen. Es überrascht nicht zu hören, daß er sich schon sehr frühzeitig nach Florenz begeben hatte. Im Gegensatz zu Struys, dessen Schwermütigkeit seiner immer breiten und saftvollen Malweise nichts anhaben kann macht Frédéric den Neigungen des tadelsüchtigen Ausstellungspublikums keinerlei Zugeständnisse. Er war einer der ersten, die das Triptychon wieder zu Ehren brachten, indem er es rein modernen Motiven zugänglich machte. Die Leidensgeschichte eines fast ausgestorbenen Geschlechts, nämlich desjenigen der Kreidehändler (1882) im Brüsseler Museum, das Triptychon Der tote Bauer (1885) und Der Leichenschmaus, eine Freilichtszene, im Genter Museum, der Fries Die Lebensalter des Bauern (1887), Auch das Volk wird die Sonne erblicken (1891), Die alte Magd (1885), Die Lebensalter des Arbeiters im Luxembourg-Museum, Les Boechelles (1888) im Museum zu Antwerpen, alle diese Werke sind tief durchdacht und zeugen von großer Geduld der Ausführung; sie haben etwas von der Malerei des Meisters Alphonse Le Gros. Voll von dem Geiste der Florentiner, ist Frédéric mit Leon Battista Alberti der Meinung, daß, weil die Kunst in der Uebertragung der Natur besteht, sie dieselbe wahrheitsgetreu wiedergeben muß. Das hindert ihn indessen nicht anmutig zu sein. Seine Kinder besitzen den ganzen Reiz und die ganze Ungezwungenheit ihres Alters. So z. B. Der Bach (Abb. 133), ein Bild, das ausschließlich aus Kindern zusammengesetzt ist. Die Landschaft nimmt in den Werken Frédérics eine hervorragende Stelle ein. Mit

der Gewissenhaftigkeit der primitiven Meister behandelt, trägt sie dazu bei, den Eindruck einer vom Künstler festgehaltenen Szene zu verstärken, oder auch sie erscheint ohne jegliche Staffage und enthüllt einen weiten Horizont und hügelige Vordergründe unter einem schöngemalten Himmel. Im Brüsseler Museum sieht man ein Bild Mondschein von ihm aus dem Jahre 1898, ein ungemein poesievolles Bild von zugleich wunderbar vertiefter Ausführung. Zu der Generation Frédérics gehören noch verschiedene Maler, die, wenn sie auch nicht auf demselben Weg wandeln, so doch sehr auf den Ausdruck unter einer sorgfältigen Form bedacht sind.



Abb. 134. G. Vanaise: Gott will es!

Gustave Vanaise, ein Genter von Geburt, hat auf verschiedenen Gebieten, in der Geschichte, dem Porträt und der Landschaft Werke hinterlassen, in denen die Wirkungen der Freilichtmalerei und das Bemühen um den Stil die Erinnerung an Bastien Le Page wachrufen, besonders in dem im Genter Museum befindlichen Bild Der heilige Livius in Flandern aus dem Jahre 1882. Später, als sein Bemühen sich auf die Farbenwirkung konzentrierte, ging seine Vorliebe mit manchmal bestreitbarem Erfolg auf Velazquez, ja sogar auf Jordaens über. Seinen großen Gemälden Gott will es (Peter der Einsiedler predigt den ersten Kreuzzug, Abb. 134), Die Genter vor der Schlacht bei Roosebeke gelang es nicht, ein Genre wieder in Aufnahme zu bringen, das der Maler selbst ohne Ueberzeugung in Angriff genommen zu haben scheint und wobei er jedenfalls den Fehler beging, mit dessen wesentlichstem Faktor, der Inspiration, tabula rasa gemacht zu haben. Dafür hat Vanaise aber Porträts und Akte gemalt, deren Feuer sehr im Kontrast steht zu der zarten Gestalt ihres Schöpfers. Seiner Kunst sehr

jung entrissen, hat er doch ein bedeutendes Lebenswerk hinterlassen, dessen Ausstellung nach dem Tode des Malers seine keineswegs mittelmäßigen Fähigkeiten zur Geltung brachte. Für einen Augenblick glaubte man den Antwerpener Jan van Beers Vanaise zur Seite stellen zu können. Die großartigen, der Nationalgeschichte entnommenen Vorwürfe seiner Bilder bilden durch ihre Breite einen



Abb. 135. J. van Beers: Sarah Bernhardt als Tosca. Brüssel, Königl. Museum.

merkwürdigen Gegensatz zu der Manier seiner späteren kleinen minutiösen Bilder, die nur den einzigen Zweck hatten, einem frivolen Publikum zu gefallen. Auf der Pariser Weltausstellung von 1889 sah man die Blüte dieser Malerei: Eingeschifft, Die Sirene, Sommerabend, die durch ihre Kleinheit an Format und Ausführung den doppelt überraschten, der sich der mächtigen und eindrucksvollen Schöpfungen auf der Antwerpener Ausstellung im Jahre 1876 erinnerte, als da sind:

Begräbnis Karls des Guten (Amsterdam, Städtisches Museum), Dankbarkeit des Volkes gegen Jacob van Artevelde, und Karl V. als Kind (Galerie des Grafen von Flandern). Van Beers hat seitdem seine Geschicklichkeit in der Wiedergabe von Kleidern und Hüten, wie sie aus den Händen der vornehmsten Pariser Modekünstler hervorgehen, versucht. Das Porträt der Miß Worth, der Tochter des großen Damenschneiders, war unter seinen Bildern auf der Weltausstellung. Es ist nicht mehr als gerecht, einige bemerkenswerte kleine Porträts des Künstlers zu erwähnen, besonders das des Komponisten Benoît und Henri Rocheforts, die sich beide im Museum zu Antwerpen befinden, ferner



Abb. 136. P. Verhaert: Das Zeichen des Seemanns. Antwerpen, Museum.

das Porträt von Sarah Bernhardt in der Rolle der Tosca (1888, Brüsseler Museum, Abb. 135). Der Maler rivalisiert in diesen Bildern an Genauigkeit mit der Photographie.

Pieter Verhaert gehört der gleichen Generation an wie van Beers und stammt wie dieser aus Antwerpen. Nachdem er mit kleinen, geistreich verfaßten, richtig beobachteten und mit feinen Lichteffekten versehenen Genrebildern angefangen hatte, machte er sich fast ohne Uebergang und ohne sichtliche Anstrengung an die Darstellung von Episoden aus dem Volksleben in natürlicher Größe, besonders an die Schilderung des Lebens der Uferbewohner der Schelde. Das Zeichen des Seemanns (1888) im Museum zu Antwerpen (Abb. 136); Der singende Eulenspiegel, Episoden aus dem Roman de Costers (ausgestellt 1903) sind

Stücke von gesunder, präziser Ausführung, die ihrer Wirkung und ihrem Typus nach sehr wohl der „Mutter Flandern" gehören.

Im Museum zu Antwerpen sieht man ein mächtiges Bild, versehen mit der Unterschrift Henri Luyten und dem Datum 1886, das eine Sitzung der Gesellschaft „Als ik kan" darstellt. Aus der Hand eines siebenundzwanzigjährigen Malers zeigt eine solche durch ihre Anordnung wie ihre lichtvolle und entschlossene Malweise bemerkenswerte Gruppe von Porträts deutlich das Streben, den Ausdruck in der Malerei großen Formates durch die Berührung mit der Wirklichkeit zu erneuern. Dieses Streben wird noch mehr betont in dem riesigen Bild desselben Künstlers Struggle for Life (Im Kampf ums Dasein, ausgestellt 1890); es ist eine ergreifende Szene aus dem Leben der Minenarbeiter, die



Abb. 137. H. Luyten: The Struggle for Life.

mit dem Schrei Brot, Brot! den Streik eröffnen (Abb. 137). So hatte sich also die Prophezeihung von Ernest Chesneau aus dem Jahre 1867 erfüllt. „Welches wird die Wirkung des Realismus in Belgien sein?" fragte der berühmte Kritiker gelegentlich seines Berichts über die Weltausstellung. In seiner Antwort sieht er die Entwickelung voraus, deren Aeußerungen zu konstatieren uns vorbehalten ist. „Er ist", heißt es dort, „gekommen, um ohne Gewaltsamkeiten gegen zwei Konventionen anzukämpfen. Die eine stammte von Gallait her und führte ein traditionelles Verfahren der Kolorierung in die Schule ein; die andere besteht seit Leys und setzt den malerischen Typus der alten Meister an Stelle des individuellen Typus, den jeder Maler sich von neuem formen muß nach den Elementen, die ihm die Natur liefert. In diesem zweifachen, übrigens ganz friedlichen, vielleicht sogar allzufriedlichen Kampf gelang es den belgischen Realisten, ein wichtiges Prinzip in den Vordergrund zu stellen, das Prinzip des Ausdrucks durch die Farbe.

Das ist eine Erwerbung mehr, für die die Schule ihnen zu Dank verpflichtet ist. Sie haben eine Behauptung aufgestellt, mit der zu rechnen die jungen Maler von Brüssel und Antwerpen von nun an gezwungen sind". (Bericht der internationalen Jury der ersten Gruppe, I. Paris 1868, S. 33.) Vielleicht ist eine Folge davon, daß seit einem Vierteljahrhundert das Kolorit nach und nach an Kühnheit verliert. Die Dämmerungseffekte scheinen bei den Belgiern wie bei den Skandinaviern in Ansehen zu stehen. Die Schule des grauen Kolorits hat ihre Repräsentanten auch unter den Farbenfreudigsten gefunden. In seinen späteren Gemälden, wie in den Kindern des Meeres (Museum zu Antwerpen), ein



Abb. 138. Ch. Mertens: Das Viaticum.

übrigens hervorragendes Bild aus dem Jahre 1898, und in der Träumerei (Lütticher Museum) badet Luyten seine Gestalten in einem Halbschatten, der an Israels erinnert. Eine ähnliche Neigung finden wir bei Charles Mertens, dessen Szene aus Seeland, ein Freilichtstück im Brüsseler Museum, sich vom Nebel kaum abhebt, und bei Evert Larock, der 1901 nach einem vielversprechenden Debut durch den Tod abberufen wurde. In dem eindrucksvollen Gemälde Der Idiot — es handelt sich um einen von erbarmungslosen Gassenjungen verfolgten Unglücklichen — verschwimmen alle Konturen im Dunst wie an einem Herbstmorgen, — vielleicht die Folge eines Strebens nach künstlicher Harmonie. Wie dem auch sein mag, die Bewegung, von der wir soeben gesprochen haben, hat für die belgische Schule den unbestreitbaren Vorteil gehabt, daß sie die Kräfte des Künstlers zu

seinen Zielen in das richtige Verhältnis gesetzt und mit jenen ehrgeizigen Unternehmungen aufgeräumt hat, die doch nur zu einem unvermeidlichen Mißlingen führen. Wer sich heutzutage Geschichtsmaler nennen will, setzt sich der Gefahr aus, sich lächerlich zu machen. Wie auf dem Theater das große Schauspiel, so ist auch die Malerei mit hochtrabendem Vorwurf ein überwundener Standpunkt. Die verschiedenen Gattungen gehen ineinander über. Landschaftsmaler zeigen sich gelegentlich als vollendete Maler von Figuren, ja selbst als verdiente Porträtisten; die Bildhauerei hat unter ihren Repräsentanten Maler von wirklichem Verdienst.



Abb. 139. F. van Leemputten: Begegnung auf der Heide. Prag, Rudolphinum. (Zu Seite 193.)



Abb. 140. E. Claus: Kühe, die Leye durchschreitend. Brüssel, Königl. Museum.

Die Unabhängigen. — Emile Claus. — Frans Courtens. — F. van Leemputten. — Jacques Rosseels. — A. J. Heymans. — Théodore Verstraeten. — Jacob Smits. — Jacques de Lalaing. — Fernand Khnopff. — Jean Delville. — Auguste Lévêque. — Eugène Laermans. — J. Leempoels.

Daß es dem Publikum eine gewisse Anstrengung und einige Resignation kostete, sich an eine Ordnung der Dinge zu gewöhnen, die zu seinen alten Gewohnheiten wenig Beziehungen hatte, ist leicht zu verstehen. Weniger häufig als sonst brachten die Ausstellungen der neugierigen Menge die erwartete geistige Nahrung. Die Künstler selbst legten einen viel geringeren Eifer an den Tag, sich den Beifall des Publikums zu erwerben. In Ermangelung einer „Sezession“ wie in Deutschland sah man die durch Einladung beschränkten oder durch Vereine angeregten Ausstellungen. Wir nennen die Vereine L'Essor (Aufschwung), Le Sillon (die Furche), Les XX, Pour l'Art (für die Kunst), Labeur (Arbeit), La Libre Esthétique (die freie Aesthetik) und die Antwerpener Vereine der XIII und Als ik kan (so gut ich kann), die in einer berechneten, aber nicht immer vorteilhaften Abgeschiedenheit gern zu Ruhm gekommen wären. Daneben gab es noch Ausstellungen von einzelnen Künstlern. Soll das heißen, daß die belgische Schule in ihrem neuen Charakter nur minderwertige Erfolge gekannt hätte, daß die neue Generation geringere Beweise der Tüchtigkeit gegeben hätte als die alte? Keineswegs. Weniger gehindert in der freien Anwendung ihrer Kräfte hat man die Repräsentanten der

belgischen Schule auf den größten Kampfplätzen den Sieg erringen und ihren Platz in den Museen Europas einnehmen sehen. Gibt es einen offenkundigeren Beweis dafür als das Beispiel Meuniers? Nachdem seine ersten Werke, weniger ihrer Schwäche als ihrer Tendenz wegen, mit einer an Böswilligkeit grenzenden Strenge beurteilt worden waren, wurde ihm schließlich, ohne daß er auch nur haarbreit von seiner Ueberzeugung abgewichen wäre, der Beifall selbst der strengsten Kritiker



Abb. 141. Fr. Courtens: Allee im Sonnenschein. Brüssel, Königl. Museum.

zuteil, und er wurde mit den begehrtesten Beweisen öffentlicher Anerkennungen bedacht. Auch Emile Claus, der sich abwechselnd als Figurenmaler, Porträtist, Tier- und Landschaftsmaler hervortat, ist als ein auf allen Gebieten vollendeter Techniker zu erwähnen. Mit Innigkeit gab er die Gegenden Flanderns wieder, in deren Schoß er aufgewachsen war, und in denen er seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte. Der alte Gärtner (Lütticher Museum), Die Flachsjäterinnen (Museum zu Antwerpen), eines der am beifälligsten aufgenommenen Stücke im Pariser

Salon von 1888, Kühe die Leye überschreitend (1889, im Brüsseler Museum, Abb. 140), Der sonnige Weg sind nicht nur stilvolle, sondern auch von Leben, Wahrheit und Ausdruck durchdrungene Werke. Ohne daß Claus gerade zu der Gruppe der Pointillisten gehört, trägt er keine Bedenken, gewisse jenen eigentümliche Verfahren anzuwenden, um die Vibration der Luft wiederzugeben. Alles das aber mit reiflicher Ueberlegung und offenkundigem Erfolg.

Ein anderer Sohn Flanderns, Frans Courtens, geboren zu Termonde im Jahre 1854, hat einen ähnlichen Weg durchgemacht. Die Gefilde seines Landes flößen ihm, ohne daß sie ihn indes unberührt ließen, weniger Vorliebe ein als diejenigen Hollands. Nicht als ob er die Absicht hätte, die Meister des 17. Jahrhunderts wieder aufleben zu lassen, wie das verschiedene Genremaler getan hatten. Seine Ausführung ist im Gegenteil sehr frei, seine Auffassung großzügig und lichtvoll. Unbestreitbar aber ist es, daß die Küsten und die grünen Gefilde in der Umgegend von Haarlem ihm zu einer Quelle der Inspiration werden, die er häufig mit wirklich seltenem Glück auszubeuten weiß. Die Etappen in seiner Laufbahn lassen sich gewissermaßen an seinen Erfolgen herzählen: er erhielt nacheinander Medaillen in Amsterdam 1883, in Paris und Brüssel 1884, in München 1888, in Berlin 1891, in Budapest 1894, in Dresden 1897, in Barcelona 1898, in Wien 1899, und auf der Weltausstellung von 1889 wurde ihm gemeinschaftlich mit Alfred Stevens und Emile Wauters der große Preis zuerkannt. Seine berühmten Kollegen hatten damals einige ihrer geschätztesten Werke eingesandt, Wauters das Porträt der Madame Somzée und ihres jungen Sohnes und das des Generals und der Baronin Goffinet. Unter den von Courtens ausgestellten Werken war der Goldene Regen, der jetzt im Museum von Budapest ist. Die Allee im Sonnenschein (Abb. 141), ein meisterliches Bild im Brüsseler Museum (1898), wiederholt sich in der Septembersonne (Lütticher Museum) und in dem Langen Weg (Antwerpener Museum), wo die Sonne das dichte Blätterdach der hundertjährigen Bäume durchbricht und goldene Flecken auf das Gras am Wege wirft, und verfehlt selten seinen Eindruck auf den Beschauer. Sehr mannigfaltig in der Wahl seiner Sujets, versucht sich Courtens mit Glück in der Darstellung der menschlichen Gestalt, in Tierbildern, Seestücken und Städtebildern, und zwar in teilweise ganz ungewöhnlichen Proportionen, sowohl was die Auffassung als den Vorwurf selbst anbelangt. Ein schon zwanzig Jahre altes Bild, Nach dem Hochamt, jetzt im Brüsseler Museum, das auf der Weltausstellung von 1889 zu sehen war, zeigt, daß der Künstler schon damals eine erstaunliche Befähigung für die Darstellung der Lichtausstrahlung mit allen ihren bezaubernden Wirkungen besaß. Courtens ist ein wahrer Hexenmeister und verfährt mit geradezu überraschender Geschicklichkeit. Seine Bilder, die in der Nähe ganz verworren aussehen, werden, sobald man etwas zurücktritt, genauer und treten scharf hervor. Wie man seine Methode auch würdigen mag, das eine läßt sich nicht leugnen, daß der Maler oft herrliche Effekte damit erzielt. Deshalb war er auch ein wertvoller Mitarbeiter für Wauters bei seinem Panorama von Kairo, vielleicht nicht ohne seinerseits durch diese Nachbarschaft gewonnen zu haben, die so sehr geeignet war, ihn in der Konzeption seiner Effekte zu beeinflussen.

Van Leemputten, der sich mehr um Genauigkeit bemüht, läßt dem Unerwarteten keine Stelle in seinen Bildern. Der Palmsonntag (1889) im Museum zu Brüssel scheint ein Gegenstück zu dem obenerwähnten Bilde Nach dem Hochamt von Courtens darzustellen, um so mehr als die nahe Nachbarschaft der beiden Bilder ihre Beziehungen zueinander verrät und ihren Gegensatz hervorhebt. Van Leemputten gehört in keiner Hinsicht zu den Impressionisten. Man kann von seiner Kunst sagen, daß sie „erlebt" ist. Menschen und Dinge sind so, wie er sie malt, und könnten gar nicht anders sein, sonst würden sie aufhören, mit der etwas kalt

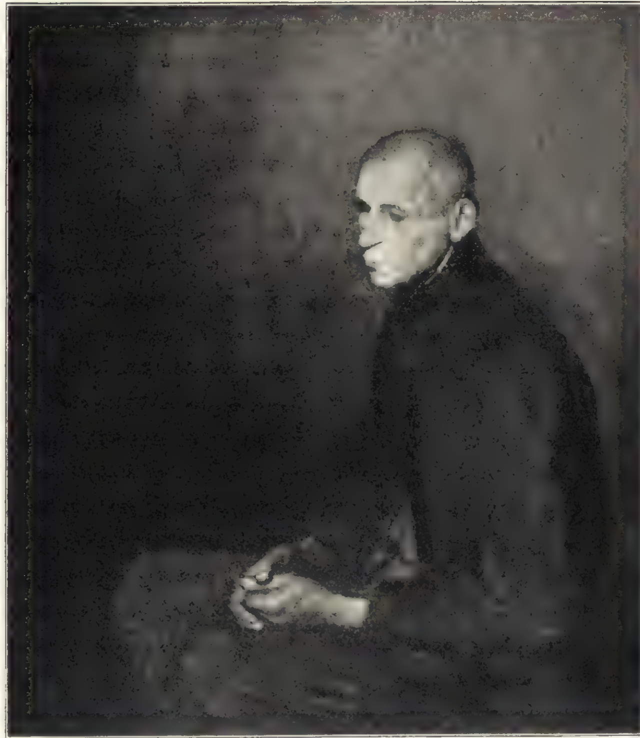


Abb. 142. J. Smits: Der Vater des Verurteilten. Brüssel, Königl. Museum.

anmutenden und etwas materiellen Wirklichkeit, in der sich der Maler gefällt, übereinzustimmen. Er kennt seine Leute aus der Campine, wie Defregger seine Tiroler, wie Wallenstein seine Pappenheimer kannte. In seinem Werk stellt er mit peinlich genauer Treue den Charakter und das freudlose Dasein dieser Kinder der Heide dar, aus deren Mitte Meunier die Helden zu seinem Bauernkrieg gewählt hat. Van Leemputten ist auch ein genauer Schilderer ihrer Umgebungen. Im Genter Museum sieht man eines seiner besten Gemälde, Torfstecher in Postel, ein Werk aus dem Jahre 1880, das kunstvoll komponiert und von feiner Auswahl der Farbentöne ist. Wie wir gesehen haben, kommt dem Einfluß der Campinen von Limburg und Antwerpen ein großer Anteil an der Entfaltung der Landschaftsmalerei in Belgien im Laufe des letzten halben Jahrhunderts zu. Es gibt keinen Impressionisten, der nicht irgend einmal seine Staffelei dorthin getragen hat. Es gibt aber auch nichts Geeigneteres, um gegen die konventionelle Landschaft, die komplizierte Landschaft könnte man auch sagen, eine Rückwirkung auszuüben, als den einfachen, ja sogar oft strengen Charakter dieser Ebenen, in denen die Harmonie der Effekte sich verbindet mit der Größe der Linien. Die Liebhaber grauer Töne und gedämpfter Umrisse, wie Jacques Rosseels, der Altmeister der belgischen Landschaftsmaler, zugleich langjähriger Direktor der Akademie von Termonde und erster Lehrer von Courtens, Isidore Meyers, A. J. Heymans, der „belgische Corot",

der 1818 geborene und sehr spät unter die Maler gegangene Edouard Huberti, Théod. Baron, Alph. Asselbergs und andere mehr, — sie alle haben sicherlich in den Heiden der Campine Motive gefunden, deren vornehme Einfachheit wie eine Herausforderung erschien in einer Zeit, wo in der Landschaft, geradeso wie überall sonst, die Phantasie der Romantik das Zepter führte.

Seit dem Beliebtwerden der Unterholzwaldungen ein wenig aus der Mode gekommen, hat die Campine doch wie Meunier noch manchem anderen Künstler den Stoff zu Genrebildern geliefert, deren verhaltene Bewegung dazu beiträgt, den eigentümlich fesselnden Reiz noch zu verstärken. Théodore Verstraete hat Bilder gemalt, die man trotz ihrer Zurückhaltung sehr wohl zu den eindrucksvollsten Gemälden rechnen darf. Das Museum zu Antwerpen besitzt von diesem Maler Die Totenwache, ein Stück, in dem der Künstler mit Zuhilfenahme äußerst einfacher Mittel einen hohen Grad des Ausdrucks erreicht. Ernsten und gesenkten Hauptes nahen sich die Freunde des Verstorbenen einer nach dem anderen der einsamen Hütte, deren halbgeschlossene Läden einen leisen Lichtstrahl durchschlüpfen lassen. Ganz verstohlen und gleichsam mit leiser Stimme erzählt uns der Maler, um was es sich handelt. Wir haben ihn verstanden und gehören für Augenblicke fast mit zu den Leidtragenden. In seinem Bilde Nach der Beerdigung im Brüsseler Museum läßt er uns nicht wie Vautier einem Schmaus beiwohnen, sondern zeigt uns einen vom Schmerz gebrochenen Mann, der sich am Arme seines Freundes von dem Grabe entfernt, in dem er zweifellos soeben die Hoffnung seines Alters versenkt hat. Diese in Traurigkeit gehüllten Bilder ergreifen um so stärker, wenn man bedenkt, daß der Künstler, der seiner Kunst in voller Manneskraft entrissen ist, bei der Arbeit daran schon dahinsiechte, ohne es zu wissen. Als einer der Gründer des Vereins der XX in Brüssel und der „Société nationale" in Paris hat Verstraete außer seinen Landschaften, die ihm auf der Weltausstellung von 1889 die goldene Medaille eintrugen, in meisterhafter Weise den Eindruck der bewegten Woge geschildert und in ebenso hervorragender Weise den stürmischen Himmel mit den vom Winde umhergejagten Wolken wiedergegeben. Er ist, im ganzen betrachtet, eine Persönlichkeit von hohem Wert und wahrer Originalität.

Jakob Smits, wohnhaft in Moll in der Antwerpener Heide, hat Bilder geschaffen, deren kraftvolle Farbengebung den holländischen Ursprung ihres Urhebers nicht verschweigt. Zuweilen etwas unschlüssig in bezug auf die Form, sind seine häufig auf Goldgrund gemalten und deshalb etwas gekünstelt wirkenden Stücke trotzdem die Kundgebungen einer echten Künstlerseele. Die belgischen Sammlungen haben bereits Werke von Smits aufgenommen, Werke ganz eigenartigen Stils, mit einem fast ins Schwärzliche gehenden Kolorit, deren Art und Ausdruck von einer Reihe von Kollegen in Belgien und im Ausland der Nachahmung wert befunden wurden. Ein Porträt, betitelt Der Vater des Verurteilten, im Brüsseler Museum (Abb. 142) erinnert an Lenbach und ist zugleich ein Werk von unbestreitbarer künstlerischer Bedeutung. Auch die Pieta im Genter Museum ist ein bedeutendes Stück.

In Belgien gehen die Künstler viel häufiger als anderswo aus den Volkskreisen hervor. Der junge Mann, der frühzeitig auf sich selbst gestellt ist, ergreift



Abb. 143. J. de Lalaing: Der primitive Jäger. Brüssel, Königl. Museum.

instinktiv und angespornt durch die Ungewißheit seiner Zukunft die Laufbahn, zu der er sich berufen fühlt. Vielleicht stammt daher jenes Vorurteil, das die Söhne aus guten Familien sich der Ausübung der Künste fern halten läßt, weil es bis weit in das 18. Jahrhundert hinein den Künstler mit dem Handwerker auf eine Stufe stellte (siehe oben Seite 4). Wie dem auch sei, es ist eine Ausnahme, wenn ein junger Mann aus den besseren Bürgerkreisen die Kunst anders denn als Dilettant betreibt. Und dennoch hat die belgische Kunst in den Kreisen der hohen Aristokratie eine glänzende Eroberung gemacht. Der Graf Jacques de Lalaing hat durch Meißel und Pinsel einem erlauchten Namen noch höheren Glanz verliehen. Seinen Lehrern Portaels und Cluysenaar getreu, behandelt er mit Vorliebe Motive großen Stils. Weil ihm die Dinge großartig erscheinen, gibt er sie auch großartig wieder. Das ist der Grundton in seinen Werken. In dieser Beziehung kann man ihn mit Meunier vergleichen. Bei dem einen wie bei dem andern Künstler verrät sich unter dem Maler der Bildhauer. Der primitive Jäger, ein großes Bild aus dem Jahre 1885 im Brüsseler Museum (Abb. 143), wirkt durch die Breite des Stils. In der Tiefe seiner Höhle macht sich der prähistorische Mensch, indem er mit dem Fuße nachhilft, aus einem jungen Baum etwas wie einen Bogen zurecht. Um ihn herum wälzen sich in herrlichen Haltungen seine Jagdhunde, riesenhaft wie er selbst, mit assyrischem Profil und fahlroter Haarfarbe. Das ist, in noch größerem Stil, ein Bild, wie es Wiertz geträumt hätte. Dem Reiz des Kolorits wenig zugänglich, verleiht de Lalaing sogar als Porträtist seinen Werken eine Nüchternheit, in der sich der Bildhauer kundgibt. In England geboren und erzogen, verrät er ein wenig den Einfluß von Leighton und Watts, der am meisten hervortritt in der Wanddekoration der Ehrentreppe im Brüsseler Rathaus. Mit kühner Phantasie macht der Künstler aus dem Turm der Stadt

ihr Wahrzeichen und ihr Palladium. Ueber der Spitze des Turms, den die Verteidiger besetzt halten, schwebt der Erzengel Michael und breitet schützend seine Flügel über der Stadt aus. In der Kuppel der Ehrentreppe macht dieses Gemälde einen ergreifenden Eindruck. Wir haben es hier also mit einem in der belgischen Schule seltenen Beispiel zu tun, mit einer künstlerischen Persönlichkeit, die in der Unabhängigkeit, die Rang und Vermögen geben, groß geworden und somit den Bedingungen entgangen ist, die in der Mehrzahl der Fälle das Schicksal der belgischen Künstler bestimmen. Als Maler gibt de Lalaing wenig Veranlassung zu Vergleichen. Sein Farbenauftrag ist saftlos; dafür wird er nie banal und läßt durch die Nüchternheit seiner Mittel einen außerordentlichen Sinn für malerische Größe zur Geltung kommen. Das Genter Museum besitzt eines seiner besten Gemälde. Es trägt die Jahreszahl 1883. Ein alter Befehlshaber von Lanzenträgern reitet zwischen zwei Reitergruppen dahin. Barhäuptig und malerisch in seinen Mantel gehüllt, sieht der Alte in Typus und Haltung wie ein römischer Kaiser aus. Im Museum zu Lille ist eine interessante Episode aus dem deutsch-französischen Krieg von demselben Maler zu sehen. Weniger als Jacques de Lalaing verrät der trotz scheinbar deutschen Namens vlämische Maler Fernand Khnopff einen nationalen Ursprung. Als Weltmann und Literat bevorzugt er die englischen Stilisten Burne-Jones und Leighton. In der belgischen Umgebung, wo die Vorliebe für saftvolle Stücke groß ist, ist eine Kunst, die sich ausschließlich nach ausländischen Formeln richtet und, wie Lafenestre in seinem Bericht über die Weltausstellung von 1889 sich ausdrückt, halb verschwunden scheint, zum mindesten eine recht unerwartete Erscheinung. Das weibliche Modell mit goldblonden Haaren und grünlichen Augen hat in seinem Typus, wie in Haltung und Gebärde etwas Sibyllinisches und stimmt ausgezeichnet überein mit der Aesthetik dieses raffinierten Malers. Das Werk, eine „Sphinge", die der Künstler neben anderen Bildern auf der Weltausstellung von 1889 ausstellte, nachdem es schon in dem Salon des Vereins L'Essor (1887) zu sehen gewesen war, charakterisiert am besten die Manier Khnopffs, der zu den Getreuen Péladans gehörte. Seine Bilder, auf denen die niemals lebensgroß dargestellten Personen hauptsächlich dem



Abb. 144. Fern. Khnopff: Ein Engel.


Abb. 145. J. Delville: Liebe der Seelen.

weiblichen Geschlechte angehören, sind mehr gezeichnet als gemalt. Sie bestehen in Porträts, in etwas rätselhaften Phantasiestücken à la Gustave Moreau, in farblosen Landschaften, die im übrigen einen wirklichen Reiz aufweisen. Die durch Ausdruck und Absicht überaus gewählt weltliche Kunst geht über das Verständnis der großen Menge hinaus. Unter oftmals sehr wenig verständlichen englischen Titeln, wie z. B. Memories — ein Werk mit für ihn ungewöhnlichen Dimensionen (2 m breit) im Brüsseler Museum — sucht er Unwägbares darzustellen. In diesem Pastellbild zum Beispiel handelt es sich um eine einfache Lawn-Tennispartie.

Khnopff war Mitglied der Vereine „L'Essor" und „Les XX". Er hat einigen Einfluß gehabt auf eine Gruppe junger Leute, die gleich ihm dem Symbolismus huldigten. Diese waren übrigens ebensowenig wie er selbst frei von Manieriertheit. Das Kolorit als nebensächlich betrachtend, lassen sie ihre Vorliebe zwischen Puvis de Chavannes und Böcklin schwanken. Durch den Essor hat sich wie Khnopff auch Jean Delville offenbart, der, 1867 zu Löwen geboren, anfänglich Schüler der Akademie in Brüssel war. Die Lehre von Josephin Péladan, dessen Porträt er sogar gemalt hat, hat einen großen Anteil gehabt an der Richtung seines Talents, in dem sich in gleichem Maße Philosophie und Kunst verbinden. Technisch steht Delville hinter Frédéric zurück. Der Immaterialismus, mit dem er sich schmückt, ist nicht geeignet das Ideal einer Schule zu erneuern, die traditionell dem Streben nach malerischen Effekten, nach einem Reichtum der Farbengebung und weichen Tönen hingegeben ist. Alles das kommt in seinem Programm nicht vor; er verzichtet sogar darauf, in Oel zu malen, und ersetzt es durch Eiweiß. Delville, der hauptsächlich nach Harmonie der Anordnung strebt, obwohl die Korrektheit seiner Linienführung nicht immer vorwurfsfrei ist, gibt seinen Bildern durch seine blasse, sorgfältig ausgeführte Malerei den Charakter römischer Mosaiken. So erschienen im Jahre 1899 die Schule des Plato, 1900 die Liebe der Seelen (Abb. 145), ein Bild, das auf der Weltausstellung gezeigt wurde und dessen anmutige, bewegte Linienführung wirklich reizvoll ist; schließlich ein Karton in Grau, Der

Gottmensch (1903), eine Vision von nackten, abgemagerten, in wirrem Knäuel vorüberstürzenden Körpern, ein Werk, das der Künstler „in doppelt so großem Maßstabe in einem Justizpalast, in einer Basilika oder sonst an einem Ort von hoher sozialer Bedeutung" bringen möchte. Wenn auch diese Kunst nicht gerade sehr bestimmt ein nationales Gepräge trägt, so schildert sie doch ziemlich klar eine von Theorien übersättigte und dem Pessimismus preisgegebene Epoche, deren komplizierte Symbole um so tiefer erdacht erscheinen, als sie jeder Analyse Trotz bieten.

Die im Jahre 1871 durch den Rechtsanwalt Godecharle, den Sohn des Bildhauers gleichen Namens, ins Leben gerufene Stiftung von Reisestipendien für junge Belgier, die unter den Ausstellern im Brüsseler Salon zu wählen sind, gibt nicht immer den Mitgliedern der Jury eine leichte Arbeit auf. Denn da die Bewerber um den übrigens sehr begehrenswerten Preis sich über die Aufgabe der Malerei, die Richtigkeit der Wirkung wie die Genauigkeit der Form nur einen sehr relativen Begriff zu machen scheinen, ist oft ihre Hauptsorge, Träume zu verwirklichen, in die die Erinnerung an die Vertreter des „dernier bateau" hineinspielt, ebensowohl auf dem Gebiet der Dichtung als auf dem der Musik: Villiers de l'Jle, Adam oder Wagner. „Die Kunst beginnt, wo die Natur aufhört." Dieser Lehrsatz Wagners ist das Motto des Aufrufes des von Delville gegründeten „Cercle d'art idéaliste", dessen erste Ausstellung — „Le premier geste" — 1896 in Brüssel stattfand. Auf Grund des Programms waren von der Ausstellung ausgeschlossen: die Geschichtsmalerei, insofern sie nicht synthetisch ist, die Kriegsbilder, jede Darstellung des zeitgenössischen Lebens usw. usw. Einige französische Künstler taten sich mit ihren belgischen Kollegen zusammen, um dieses Ideal zu verwirklichen. Neben Delville traten Léon Frédéric, Aug. Lévêque, Gust. Max Stevens, Edmond van Offel, der feine Antwerpener Jllustrator, Xavier Mellery, Constant Montald, Ant. Cracco, Emile Motte, der bedeutende Bildhauer Victor Rousseau und andere minder bekannte Persönlichkeiten auf. Es war in neuer Umgebung die Verwirklichung des Programms vom Sâr Péladan, das übrigens im Vorwort des Katalogs erwähnt wird. „Ehrbarer Besucher, der du beim Eintritt dich im Geiste fragst: Wodurch unterscheidet sich diese Ausstellung von den anderen? — lasse deinen Blick umherschweifen und bestätige vor allem, daß nichts Triviales zu sehen ist. Diese Ausstellung setzt weder das Straßen- noch das Landleben fort; du kennst nicht diese Himmel, und diese Gesichter sind dir fremd. Die Männer, die du siehst, sind Helden, Hierophanten, Halbgötter; die Frauen Feen, Prinzessinnen, Heilige ... Weil du zweifellos mehr durch Lektüre als durch Reisen dich bildest, wirst du gelernt haben, daß man vom Künstler verlangt, daß er die Seele seines Landes und seiner Rasse Fleisch werden läßt, und diese Losung hat dich befriedigt." „Höre nun, daß der Stempel des Landes im Gegenteil eine Art von Erbsünde ist für das Kunstwerk, und daß der Künstler vaterlandslos sein muß, weil er ein Ausdrucksmittel besitzt, das keine Grenzen kennt: die menschliche Gestalt!"

In dem Charakter der Kunst Delvilles ließe sich manche Beziehung zu der Schule der Präraffaeliten nachweisen. Man war nicht sehr überrascht, als vor einigen Jahren der junge Maler, der als Sieger im Kampf um den Rompreis von einem Aufenthalt in Jtalien zurückkam, nach Glasgow berufen wurde, um



Abb. 146. Aug. Lévêque: Centaurenkampf. Lüttich, Museum.

dort die Leitung eines Malkurses an der Schule der schönen Künste zu übernehmen. Die dritte „Geste" des „Cercle d'art idéaliste" fand 1898 statt. Es war auch zugleich die letzte. Delville beklagte sich in der hübsch verfaßten Vorrede des Katalogs bitterlich über das Publikum, die Presse und die idealistische Gruppe selbst. In der Tat hatten mehrere weniger exklusive oder weniger überzeugte Mitglieder derselben ihren Rigorismus gemildert durch eine Auffassung der Dinge, wie sie zum Ausdruck ihrer Individualität besser paßte. Auf dieser neuen Bahn hat sich ein früherer Schüler des Ateliers Portaels und (1890) Stipendiat der Godecharleschen Stiftung, Auguste Lévêque, als bedeutender Stilist hervorgetan. Der Centaurenkampf im Lüttiсher Museum (Abb. 146) und Der Triumph des Todes, beide aus dem Jahre 1900, bekunden ein Temperament höheren Schlages. Lévêque hat sich auch erfolgreich auf dem Gebiet der Bildhauerei versucht.

Unter den Malern, die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aufgetaucht sind, ist Eugène Laermans unbestreitbar der originellste. Er ist geboren 1864 in Molenbeek-Saint-Jean, an der äußersten Grenze des Weichbildes von Brüssel; zuerst Schüler der Ortszeichenschule, hat er später im Atelier Portaels' gearbeitet. Er ist taub, ist aber dafür mit einem hervorragend feinen Auge begabt. Seine Bilder aus dem Volksleben erinnern durch die Wahl der Sujets und auch ein wenig durch ihre Linienführung an diejenigen von de Groux. Sie sind besonders durch ihren Ausdruck bedeutend und entbehren nicht der Größe. Laermans' Pessimismus kommt in Szenen aus dem Arbeiterleben zum Ausdruck, die sehr richtig beobachtet, aber wenig schmeichelhaft für seine Modelle sind. Seine Hintergründe,



Abb. 147. E. Laermans: Vor dem Streik.

weite freie Landstrecken unter bewegtem Himmel, tragen dazu bei, die äußerst eindrucksvollen Umrisse seiner Figuren herauszuheben. In der Gesamtwirkung seiner Bilder, wie auch in der Linienführung tritt eine gewisse Aehnlichkeit mit dem alten Breughel ziemlich deutlich hervor. Es ist die Gegenwart, die der Maler absichtlich unter einer veralteten Form wiedergibt. Auf dem Weg zur Rast (1898), Der Abend (1892) im Brüsseler Museum, zwei Bilder, auf denen die Tagelöhner aus der Stadt schweren Schrittes und wie abgestumpft durch die alltäglich wiederkehrende Arbeit ihr fernes Heim aufsuchen, Der Trunkenbold, Der Blinde, die beide auf der Weltausstellung von 1900 zu sehen waren, Begräbnis in einem Dorfe, Die Ungetrösteten, Die Auswanderer, ein großes Triptychon im Museum zu Antwerpen, alle diese Werke ziehen trotz ihrer etwas unfertigen Malweise an und geben zu denken. Laermans ist eher Kolorist als Virtuose. Seinen schroff aufgetragenen Farbentönen fehlt es nicht an Reichhaltigkeit. Der Ruf des jungen Künstlers ging bald über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus. Das Luxembourg-Museum in Paris und die Dresdener Galerie besitzen bereits

Bilder von ihm. Es findet sich da in der Tat ein individueller Ausdruck, der gewisse vielleicht beabsichtigte Schwerfälligkeiten überwindet.

Mehr bemüht um Korrektheit und überhaupt weniger selbständig in seiner Malweise ist J. Leempoels. Er hat mehrere Erfolge errungen durch ein gewisses geniales Suchen, das den Mangel an Tiefe verdeckte. Leempoels hat eigenartige Figuren gemalt, die manchmal etwas Gezwungenes im Ausdruck haben, aber dabei sehr gewissenhaft beobachtet sind. Unter dem Titel Die Freundschaft (Abb. 148) stellt der peinlich genaue Künstler zwei Männer nebeneinander, vielleicht zwei Brüder, die durch ihre verschlungenen Hände und hauptsächlich durch ihren treuen, aufrichtigen Blick ihr herzliches Einverständnis zeigen. Der Maler selbst scheint dafür Zeugnis ablegen zu wollen durch die unentwegte Gewissenhaftigkeit seiner Arbeit. Aber man muß gestehen, Leempoels beweist mehr geistige Bildung als Temperament. Unter seinen Werken zitieren wir noch eine Gruppe von Händen, eleganten und derben, die flehend zum Himmel emporgehoben sind. Ein seltsamer Anblick und der Beweis von spitzfindigem Denken. Die feine Pinselführung, die wenn auch etwas kalte Zeichnung und fast im gleichen Maße die Natur seiner Konzeptionen bringen diesen Künstler den Meistern der Vergangenheit bei weitem näher als den Modernen.



Abb. 148. J. Leempoels: Die Freundschaft.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.



Abb. 149. Théo. van Rysselberghe: Der Spaziergang.

Die Neugekommenen. James Ensor. — Henri Evenepoel. — Théo van Rysselberghe. — Alfr. Verhaeren. — Marie de Bièvre. — Alice Ronner. — Georgette Meunier. — Frau Gilsoul-Hoppe. — Frans Hens. — Henri Marcette. — A. Lemayeur. — Victor Gilsoul. — Alfr. Delaunois. — Henri Cassiers. — Die Genter Gruppe: Gustave Den Duyts. — Albert Baertsoen. — G. Buysse. — A. Willaert. — A. Toefaert. — J. Horenbant. — Arm. Heins. — Alfr. Bastien. — Maurice Wagemans. — F. van Holder.

Belgien gehört nicht zu den Ländern, in denen sich mit besonderer Eindringlichkeit jene Bewegung geltend machte, die das Sehen der Dinge so gründlich geändert und neue Methoden zu ihrer Darstellung eingeführt hat. Der Impressionismus, wie ihn Vincent van Gogh oder Breitner vertreten, hat in Belgien nur wenige Anhänger gefunden. Der ausgesprochenste von ihnen, James Ensor, geboren 1860 in Ostende und Schüler der Brüsseler Akademie, erinnert an Manet und auch ein wenig an Odilon Redon. Als das beste seiner Werke gilt die Ganzfigur eines jungen Knaben, Der Lampenputzer (Abb. 150), ein Bild, das in einer Skala grauer Töne und in großen Spachtelstrichen geschickt hingeworfen ist. Obwohl diese Figur das Datum 1889 trägt, war sie doch schon 1884 im Salon der XX erschienen, wo außerdem noch die Malerin (La coloriste) figurierte, eine ziemlich elegante Frauengestalt, die man im Jahre 1900 in Paris in der belgischen Abteilung ebenfalls sah. Ensor scheut auch nicht das Groteske. Er hat Masken und Trunkenbolde gemalt, die flüchtig hingeworfen und von nur geringer Exaktheit sind. Daneben

hat er vorzügliche Skizzen gemacht und mit einer flotten, geistvollen Nadel Radierungen, insbesondere Landschaften, geschaffen.

Bei Henri Evenepoel (1872—1899) zeigt sich der Einfluß Manets noch deutlicher. Von Brüssel, wo er unter Blanc Garin, einem französischen Maler und Schüler von Portaels, studierte, ging der junge Belgier nach Paris; seine Szenen aus dem Straßenleben nahmen dort einen bemerkenswerten schlagenden Humor an, der von einer scharfen und richtigen Beobachtung glücklich unterstützt wird. Im ganzen erhielt die Pariser Kunst dadurch einen kostbaren Zuwachs. Während seines siebenjährigen Aufenthalts an den Ufern der Seine, von 1892—1898, malte Evenepoel Bilder, die mit Recht das Lob der Kritik fanden. Das Café d'Harcourt im Quartier latin und Das Invalidenfest sind Stücke, in denen nicht nur das Studium der Physiognomie, sondern auch die geschickte Mache die Richtigkeit der Darstellung begünstigt. Er ist eine Kreuzung von Manet und Raffaelli. Die große, würdevolle Gestalt des Malers Iturino mit wallendem Mantel, Der Spanier in Paris (Gent, Museum), das Porträt des Malers Milcendeau, ganz in Rot (Brüssel, Museum) und ein entzückendes Mädchenbildnis (Abb. 151), bezeichnet 1899, also aus dem Todesjahre des Künstlers, berechtigten zu allerlei Hoffnungen, die ein vorzeitiges Ende so plötzlich zu nichte machen sollte. Evenepoels Name wird, glauben wir, nicht in Vergessenheit geraten.


Abb. 150. J. Ensor: Der Lampenputzer.

Der Impressionismus, oder besser gesagt der Luminismus hat einen wertvollen Zuwachs erhalten in der Persönlichkeit Theo van Rysselberghes, der im Jahre 1862 in Gent geboren ist. Ein hervorragender Zeichner, hat er sich dem absoluten Pointillismus hingegeben (Abb. 149). Leute, die van Rysselberghe vor dieser Entwickelung kannten, sind der Ansicht, daß seine Kunst dadurch an Wirkung keineswegs gewonnen, aber glücklicherweise an Stil auch nichts eingebüßt habe. Keine Gattung der Malerei bequemt sich so wenig zum Versuchen neuer Verfahren, welcher Art sie auch sein mögen, wie die Porträtmalerei. Die Summe der Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden sind, allein mit Bezug auf die Technik, nimmt die Kraft eines gewöhnlichen Künstlers vollständig in Anspruch. Man kann anders malen als Stevens, aber man kann nicht besser malen wie er. Die glänzende,

ungezwungene Manier von Wauters läßt sich beim Porträt nicht leicht vorteilhaft ersetzen durch ein System von vielfarbigen, aneinander gereihten Punkten, wie eigenartig auch ihre Wirkung in der Ferne sein mag. Wir sehen die Vorliebe des Künstlers sich jetzt, wo ihn nicht mehr das Suchen nach einem Vorwurf, nach Süße und Form, nach dramatischer Wirkung in erster Linie beschäftigen, den Farbeneffekten zuwenden, den „Symphonien", wie sie von Whistler eingeführt sind. Daher die Vorliebe für Landschaften, Marinebilder, Stilleben, bei denen alle Richtigkeit des Sehens wie geschickte Ausführung nötig ist, um dem Werk einen Erfolg



Abb. 151. H. Evenepoel: Mädchenbildnis.

zu sichern. Innerhalb dieses Programms haben eine ganze Anzahl belgischer Maler in unbestreitbarer Weise ihre Meisterschaft bewiesen. In erster Linie zitieren wir Alf. Verhaeren, den Maler von Stilleben und hübschen Innenansichten (Abb. 152), ferner die Damen de Bièvre, Alice Ronner, Georgette Meunier und Frau Gilsoul-Hoppe, Blumenstücke mit fast männlicher Energie schaffen. Alsdann die bedeutenden Marinemaler Frans Hens, Henri Marcette und Lemayeur, deren Schöpfungen die Erinnerung an Artan wachrufen. Dem mit Recht hochangesehenen Maler Victor Gilsoul kommt ein Platz unter den „Jungen" zu. Mit ihnen zugleich hat er gerungen, mit ihnen hat er seine ersten Erfolge erlebt, denen bald glänzende Siege folgten. Gilsoul ist jetzt 37 Jahre alt; er hat unter Artan und

Courtens gearbeitet und sich mit dem Stil dieser beiden Meister durchtränkt. Genial in der Wahl seiner Motive und ein Meister in der Kunst, Abwechslung in seine Effekte zu bringen, zeigt er recht deutlich die Geschmeidigkeit seines Talents dadurch, daß er dreißig seiner Gemälde zusammen ausstellen konnte, ohne den Eindruck der Monotonie zu erwecken oder die Aufmerksamkeit des Beschauers zu ermüden. Das war im Jahre 1900 in Brüssel, im „Cercle artistique et littéraire". Gilsoul gibt sich nicht damit zufrieden, ein Techniker ersten Ranges zu sein. Sein immer waches Interesse setzt ihn in den Stand, sogar zuweilen recht undankbare Motive mit Glück zu bearbeiten und ein Programm auszuführen, an dem ein minder großer Virtuose scheitern würde. In der vorerwähnten Ausstellung erschien jenes herrliche Gemälde, zu dem den Maler eine Uferlandschaft nahe bei Nieuport, seinem Sommeraufenthalt, inspiriert hatte (Abb. 153). Die mächtigen, unter dem Ansturm des Seewindes niedergebeugten Bäume lassen die Nähe des Meeres erraten; der lebhaft bewegte Vordergrund unterstützt noch die Gesamtwirkung dieses gewaltigen Gemäldes, das eines der schönsten Landschaftsbilder unserer Zeit ist. Dieses außergewöhnliche Werk ist im Besitze des Königs der Belgier. Ebenso trug das im Salon von 1903 ausgestellte Bild Die Biegung in dem Kanal von Brügge dem Künstler neuen und berechtigten Erfolg ein. Die Landschaft verlangt in höherem Maße als die anderen Gattungen der Malerei Freiheit von jeglichem System. Jede Formel muß in der Landschaft den Eindruck von Aufrichtigkeit zerstören, der doch die Hauptquelle ihres Reizes ist. Man ist nur dann ein Landschaftsmaler im wahren Sinne des Wortes, wenn man andere an der Empfindung seiner eignen Seele teilnehmen läßt. Gilsoul hat dieser Forderung in hohem Maße entsprochen. In Holland und in Belgien, auf den Dünen, im Tiefland und im Gebirge, sogar im Schoß der Städte hat er gleich Courtens Motive gefunden, die mehr oder weniger bedeutend sind, sich aber stets auszeichnen durch eine hohe Auffassung der malerischen Schönheit. Das Ausland wie auch sein Vaterland haben ihm Bewunderung gezollt. Das Luxembourg-Museum und verschiedene fürstliche Sammlungen Deutschlands haben seinen Werken ihre Tore geöffnet. Der König der Belgier betraute den Künstler mit der Dekoration seines

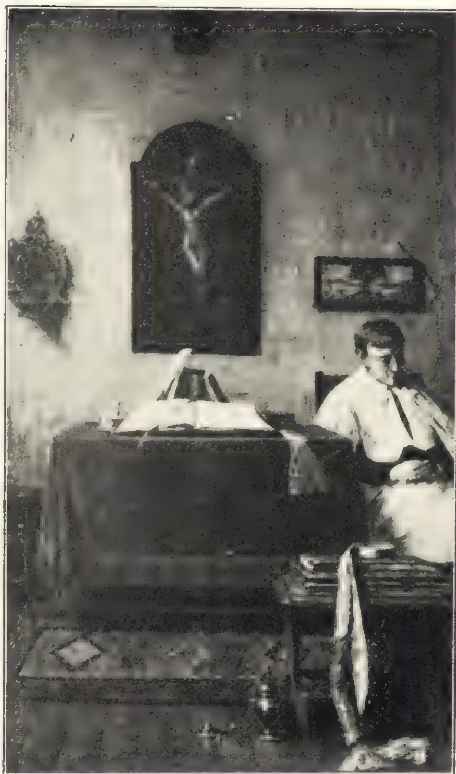


Abb. 152. A. Verhaeren: In der Sakristei.

Luftschiffes; von der Stadt Brüssel erhielt er den Auftrag, eine Ansicht von verschiedenen Partien des Kanals von Willebroeck zu malen, die bei Ausgrabungsarbeiten für den Hafen jetzt eingegangen sind. Die Kunst Gilsouls verdient von Belgien als der freimütige Ausdruck vaterländischen Empfindens betrachtet zu werden. Das Land besitzt keinen aufrichtigeren Schilderer, keinen, der weniger konventionell und mehr wahrheitsliebend wäre und sich erfolgreicher in der Erfüllung dieser Aufgabe gezeigt hat. Und schon wächst die Zahl derer, die in ihren Arbeiten ähnliche Bestrebungen mit Glück verfolgen. Am Strand und in den Wäldern, in den Heiden der Campine und in den grünen Wiesen am Ufer der Schelde, in den wilden Gegenden der Ardennen, wie in den malerischen Winkeln abseits gelegener Städte sehen wir sie auf der Suche nach Vorwürfen und erfahren, wie ihnen die heimatliche Umgebung Gelegenheit zu oftmals innigen und reizvollen Bildern gibt.



Abb. 153. V. Gilsoul: Bäume am Ufer bei Nieuport.

So Alfred Delaunois, dessen Kircheninterieurs und Klostergalerien mit Poesie durchtränkt sind. Man kann ohne Uebertreibung dem Einfluß Meuniers, dessen Schüler Delaunois in Löwen war, die großartige Auffassung und die Wucht der Darstellung dieser bedeutenden Bilder zuschreiben.

Henri Cassiers, gleichfalls Schöpfer eines Genres und beinahe Haupt einer Schule, hat gewissermaßen Holland, sein wichtigstes Forschungsgebiet, entdeckt. Bei ihm kommt der leichtere Pinsel des Aquarellmalers der Behendigkeit der Ausführung entgegen, und so ist dieser instinktiv arbeitende Maler einer der genauesten, der feinsten und elegantesten Zeichner, die es gibt. Seine Motive, die er an den städtischen Kanälen und am Gestade des Zuydersees gesammelt hat (Abb. 154), haben Holland eine Unzahl von Dilettanten wie Vergnügungsreisenden aus allen Ländern zugeführt, die Cassiers anlockt und durch die Eleganz seiner Linien und den Reiz seiner Tönungen zur Verzweiflung bringt.

Diese Künstler lernten neu und anders sehen, als bisher. Wenn eine Gestalt oder irgend ein Interieur ihren Pinsel reizt, dann wird immer das Interesse für das betreffende Individuum oder das betreffende Motiv zurücktreten hinter dem Interesse an der richtigen Wiedergabe der Wirkungen von Licht und Schatten. Als Impressionisten von echtem Schrot und Korn lassen sie sich von ihrer Träumerei gern zu einsamen Orten tragen, zu Beguinenklöstern, in stille Straßen, zu Punkten der Stadt, wo anscheinend das Leben still steht. „Es schneit viel auf den belgischen Gemälden", sagte die Pariser Kritik vor fünfzig Jahren. Es schneit auch heute noch viel auf ihnen. Neben den Dämmerungseffekten, wie sie die Figurenmaler gern anwenden,



Abb. 154. H. Cassiers: Am Kanal.

sind bei den Landschaftsmalern wie bei den Malern von Stadtinterieurs die durch den Schnee verwischten Konturen sehr beliebt. Ohne eine Charakteristik aufstellen zu wollen, kann man sagen, daß sich unter den Gentern ganz besonders hervorragende Vertreter dieser Art von Bildern finden.

Gent, eine Universitätsstadt und ein bedeutendes Zentrum der Wissenschaft, nimmt auch als künstlerischer Mittelpunkt eine hervorragende Stelle ein. Man möchte sagen, daß die Künstler sich um so mehr zu ihrer Altstadt hingezogen fühlen, als diese mehr und mehr verschwindet; nicht ohne Bedauern versuchen sie noch die malerischen Ansichten derselben im Bilde festzuhalten; da sind Kanäle, die allmählich zugeworfen werden, altehrwürdige Gebäude, die sich verjüngen, freie Plätze, die immer weiter bebaut werden. Neben Gustave Den Duyts (1850—1897), dessen

Melancholie sich in Herbstlandschaften und oft sehr poesievollen Abendstimmungen auszuprägen pflegt, nennen wir Alb. Baertsoen. Dieser Maler-Radierer hat eine Vorliebe für die friedliche Stille kleiner alter Städte des Küstenlandes, für die ruhigen Wasserflächen der Kanäle, in denen sich alte rauchgeschwärzte Häuser spiegeln (Abb. 155), und für eingeschneite Flachschiffe. Man kann dieselben Themata weniger überzeugend, aber mit derselben Aufrichtigkeit des Ausdrucks auch bei anderen Künstlern finden, wie bei G. Buysse, J. Willaert, Carolus Trémerie, Alb. Toefaert, J. Horenbant und anderen. In Gent lebt auch Arm. Heins, der sowohl als Maler wie als Radierer und Lithograph den Ansichten seiner Stadt eine ganze Reihe schöner Aufnahmen gewidmet hat.



Abb. 155. Alb. Baertsoen: Alte Häuser am Wasser. Wien, Sammlung Faltis.

Fügen wir noch hinzu, daß für alle neuentstandenen Gruppen eine genaue Wahrnehmung der Effekte und eine große Geschicklichkeit in der Wiedergabe derselben charakteristisch ist. Weil man in der Erziehung des Künstlers den angeborenen Dispositionen besser gerecht wird, kann so manche bedeutende Persönlichkeit zur Entfaltung kommen. Allein dadurch hat sich das Programm der Ausstellungen erweitert und man könnte sagen vollkommen neu gestaltet. Die Bedeutung der Kunst hat sich so sehr verändert, daß der Besucher wie der Kritiker in den Ausstellungen auf Entdeckung ausgeht nach wenn auch nicht gänzlich neuen Namen — denn in den Vereinen gibt es sehr viele Anfänger, — so doch wenigstens nach neuen Eindrücken. Wenn auch die jungen Leute, die immer etwas „noch nie Dagewesenes“ bringen wollen, sich in ihrer Unerfahrenheit etwas theatralisch gebärden, so

haben doch die letzten Jahre kraftvolle Talente und kühne, selbständige Persönlichkeiten gezeitigt. Die öffentlichen Sammlungen haben ihre Tore bereits den Gemälden von Alfred Bastien und Maurice Wagemans geöffnet, deren erstes Auftreten im „Sillon" erst vor zehn Jahren stattfand. Man hat die originelle Figur des zwergenhaften Bildhauers Kerfyzer von Bastien nicht vergessen, die ihrem Typus und auch der Art ihrer Wiedergabe nach an Ribera erinnert, während der Alte Radar von Wagemans (Abb. 156) aus dem Jahre 1898 die Erinnerung an Velazquez wachruft. Das Genter Museum hat nicht gezögert, das Bild des kaum einundzwanzigjährigen Künstlers anzukaufen. Seitdem hat sogar der Staat dem Gemälde Der Violinist in der Sammlung des modernen Museums einen Platz gegeben. Zu den „Jungen" gehört auch Franz van Holder, dessen treffliches Mädchenporträt wir bringen (Abb. 157), eines der besten neueren Erscheinungen.



Abb. 156. M. Wagemans: Der alte Radar. Gent, Museum.

Bastien und Wagemans, die durch innige Freundschaft verbunden sind, wollten davon durch ein Doppelbildnis Zeugnis ablegen und haben sich gegenseitig auf derselben Leinwand verewigt. Dieses verwegen hingeworfene Bild von etwas „neumodischer" Phantasie ist sehr bemerkenswert, obwohl es natürlich nicht gerade durch seine Einheitlichkeit hervorragt. Bastien und Wagemans, die sich auch als Landschafter betätigen, haben sich 1904 an der Ausstellung der „Société Nationale" in Paris beteiligt, ersterer mit seinem Festgefahrenen Blockwagen, letzterer mit seinem in äußerst großem Stil gemalten Werk Im Talgrund (Fond des Vaux).

Welches die Zukunft der vlämischen Schule auf der gegenwärtig beschrittenen Bahn sein wird, läßt sich nicht vorhersagen. Das Streben nach einer Wahrheit, die notwendigerweise nur darauf beschränkt ist, als Mittel zu dienen, könnte wohl kaum

die Quelle großer Erfolge werden. Zweifellos kommt alles auf den Künstler selbst an. Das Bestreben um jeden Preis modern zu sein ist, wie es scheint, nicht geeignet, bedeutende Individualitäten zu zeitigen. Auch die Poesie des Schönen fordert ihr Recht! Wir wollen uns hier darauf beschränken, den immer größeren Platz, den die Natur im Schaffen des Künstlers einnimmt, zu verzeichnen, wie wir mit Freuden die Kundgebungen der fortschreitenden Entwickelung begrüßt haben. Ueber dem, was sie ferner zeitigen wird, liegt der Schleier der Zukunft.



Abb. 157. Fr. van Holder: Mädchenbildnis.



Abb. 158. L. Mignon: Der Stierbändiger. Lüttich.
Nach Heßling, La sculpture belge contemporaine.

Die Bildhauerei. — Allmählich zunehmende Berührungspunkte mit der Malerei; Einfluß der allgemeinen Bewegung. — Die Anfänge der Entwickelung in Antoine Sopers. — Felix Bouré. — Die wachsende Autorität der Natur. — Rom wird aufgegeben für Florenz. — Paul de Vigne. — Léon Mignon. — Guill. de Groot. — Ch. van der Stappen. — Julien Dillens. — Constantin Meunier. — Jacques de Lalaing. — Thomas Vinçotte. — Jef Lambeaux. — Isidore de Rudder. — Ch. Samuel. — Paul Dubois. — Victor Rousseau. — Godef. de Vreese. — Die neueste Generation: Guillaume Charlier. — Pierre Braecke. — Jules Lagae. — Jules van Biesbroeck. — Jules Gaspard. — George Minne.*)

Die belgische Bildhauerkunst hat mit ihrem Glanz den Ausgang des 19. Jahrhunderts erhellt. Ihre Repräsentanten sind anerkannte Meister und die Größe ihrer Bedeutung tritt um so mehr hervor, als in ihr mehr als die Kunst einer Periode, nämlich die Kunst eines Volkes entspringt; eine Kunst von allgemein gültiger und wir wagen es zu sagen von endgültiger Ausdrucksweise. Die erste, die den Einfluß jener Entfaltung erfuhr, deren Bedeutung man vor wenigen Jahren noch gar nicht ahnte, war die Malerei. Jene Bewegung aufhalten zu wollen, die mit unwiderstehlicher Kraft

*) Dieses Kapitel soll nur eine Uebersicht geben. Eine eingehende Auskunft über die Entwickelung der Bildhauerkunst gibt das bedeutende Werk von Olivier George Destrée: The Renaissance of Sculpture in Belgium. London 1895; ebenso Egon Heßling: La sculpture belge contemporaine. Berlin und New York, 1903; und E. L. de Taeye: Les artistes belges contemporains.

und jeden Tag von neuem die fruchtbare Verbindung von Kunst und Wahrheit rechtfertigte, hätte nicht nur aller Logik widersprochen, sondern wäre auch gleichbedeutend gewesen mit der Verneinung eines der wesentlichsten Vorrechte des Künstlers. Indessen trat, wenn auch nach einigem Zögern, ein Umschwung ein, und man konnte die merkwürdige Tatsache beobachten, daß die Skulptur, die bis dahin ihre Schwester am Gängelband geführt hatte, jetzt zu dieser kam, um sich Rat bei ihr zu holen. Uebrigens hatte Frankreich dazu das Beispiel gegeben. Ohne alles das, was wir von Rude, Cavelier, Préault, Barye, Paul Dubois gelernt haben, zu vergessen, hat man immer wieder auf den Einfluß, den Millet auf die moderne Bildhauerei gehabt hat, hingewiesen. In Meunier war der Bildhauer anfangs stärker als der Maler, bis dieser später wieder über den Bildhauer siegte. Wie groß die Autorität des berühmten Bildhauers auch sein mag, so ist er doch keineswegs die Persönlichkeit, von der die Bewegung ausging, die ihrem Lande eines Tages den Beifall Europas verschaffen sollte, und in dem sie jene schmeichelhafte Wertschätzung eines bedeutenden Kunstforschers rechtfertigte, daß „das Ideal der modernen Bildhauerkunst in unseren Tagen seine kraftvollste Verkörperung durch die Belgier erhält.“*)

Im Jahre 1855 hatte, wie wir gesehen haben, Der Neger nach der Bastonade von Victor van Hove (Abb. 68) seinem Urheber die erste Medaille der Weltausstellung eingetragen. Das war zum mindesten ein Vorzeichen. Die Akademie der schönen Künste in Brüssel, die seit 1863 von dem angesehenen Bildhauer Eugène Simonis geleitet wurde, begann eine fruchtbare Pflanzstätte junger kraftvoller Talente zu werden. Ohne mit der Tradition zu brechen, sah der kraftvolle Repräsentant der belgischen Bildhauer in dieser Kunst alles andere als etwa die Anwendung der von Winckelmann in Aufnahme gebrachten Theorien. Unter dem Meißel einiger Künstler von Initiative belebte sich der Marmor. Unverkennbar fortschrittliche Tendenzen ließen sich in einer hübschen Figur von Antoine Sopers aus Lüttich nachweisen, dem Faun mit der Muschel (Abb. 159), der 1863 ausgestellt wurde. Einem anderen Werke dieses Meisters im Brüsseler Museum, dem Jungen Neapolitaner beim Raugliaspiel (1872), wurde in Paris und in Brüssel die gleiche Auszeichnung zuteil. Aus diesem Werk weht uns ein Hauch des Lebens entgegen, wie er bis dahin der belgischen Bildhauerei nicht eigen war. Inzwischen schuf der Bildhauer Guillaume de Groot



Abb. 159. A. Sopers: Der Faun mit der Muschel. Lüttich, Museum.

*) Georg Treu: Constantin Meunier, Dresden 1898.

aus Brüssel verschiedene Büsten, z. B. die des früheren Bürgermeisters van Volxem (1869) und des Architekten Victor Jamaer, die durch ihr Ausdrucksbestreben vorteilhaft abstechen von den steifen Schöpfungen seiner damals angesehenen Kollegen. Van der Stappen machte sich bekannt durch sein Werk Faun bei der Toilette, in dem sich sichtbar der Geist der Renaissance abspiegelt, während Felix Bouré durch seine hervorragend natürlich wirkenden Löwen jene Zwitterwesen ersetzte, die in Brüssel die Terrasse des Akademiepalastes „geziert" hatten. Diese einfachen und lebensvollen Werke, die inmitten einer allgemeinen Schlaffheit auftauchten, wirkten wie ein Weckruf, der den Bereitwilligen das Nahen einer neuen Zeit verkünden sollte. Allerdings war die nationale Schule für die Bildhauerei



Abb. 160. P. de Vigne: Die Krönung der Kunst. Brüssel, Palais des Beaux-Arts.

nicht in gleich hohem Maße eine Quelle des Fortschrittes, wie sie es für die Malerei gewesen ist. Belgien besaß kein Skulpturenmuseum. Vorbilder aus der Renaissance fehlten sogar gänzlich in den Sammlungen der Akademien, vielleicht mit alleiniger Ausnahme des Moses von Michelangelo. Allerdings blieb ihnen trotzdem der beste aller Führer, die Natur. Allein die strenge Kunst gestattete nur eine äußerst geringe und fast mißtrauische Anwendung dieses Führers. Und in der Tat, was konnten auch der antike Kanon und die Form des von der Akademie gegebenen Vorbildes miteinander gemein haben? Selbst die vorgeschrittensten Geister hielten das Mittel, die Natur für sich selbst und durch sich selbst zu studieren, kaum für möglich. Man hielt eine Annäherung an die Natur für die Bildhauerei sogar noch viel weniger für wünschenswert, als für die Malerei. Bei de Groot und van der Stappen geschah diese Annäherung gewissermaßen instinktiv. In diesen Künstlern lebte etwas wie die intuitive Erkenntnis eines neuen Zieles, das den Bemühungen des Bildhauers gesetzt wurde. Allein die Strömung sollte in ihrem ganzen Umfange erst an jenem Zeitpunkt hervortreten, an dem Künstler und Kunstverständige ihre Vorliebe für Rom aufgaben, um sie, wie wir sagten, Florenz zuzuwenden, wodurch es dem Bildhauer möglich wurde, ohne die edlen Beispiele des Altertums zu verleugnen, in seinem Werke vor allem die Forderungen der Wahrheit zu beachten. Kurz, die plastische Kunst mußte aufhören, das Produkt mehr oder weniger gelehrter oder mehr oder weniger abstrakter Kombinationen zu sein, um eine allen

verständliche Sprache sprechen zu können. In Frankreich gab Rude — man weiß mit welchen Hindernissen — das Beispiel dazu; in Belgien war es Paul de Vigne, der als Vorbild auftrat. De Vigne, der Sproß einer Künstlerfamilie und Sohn eines angesehenen Bildhauers in Gent, hatte sich, gleich nachdem ihm der Rompreis entgangen war, im Jahre 1870 in Florenz niedergelassen. Nicht lange darauf machte ihn eine bedeutende Reihe von Werken, in denen sich ein lebhafter Sinn für malerische Größe mit dem leidenschaftlichen Studium der Meister der Renaissance verband, seinem Vaterlande bekannt. Diese Werke waren für die belgische Bildhauerei das Pfand für ihre Regeneration; ein Meister war ihr geboren! Ohne die Anerkennung jener Künstler, die vor ihm durch ihre Werke zum Ansehen der belgischen Bildhauerkunst beigetragen hatten, irgendwie schmälern zu wollen, kann man nicht leugnen, daß es eine äußerst deutliche und klare Grenze zwischen ihren Schöpfungen und der durch und durch lebendigen und doch strengen Kunst des jungen Genter Meisters gab. Denn de Vigne war kein rein gefühlsmäßiger Meister. Seine Gruppe Die Krönung der Kunst (Abb. 160), die in Brüssel die Fassade des Museums schmückt, verrät sehr beredt das eingehende Studium Rudes. Dieses herrliche Stück ist übrigens in Paris entstanden, nachdem der Künstler von einem Aufenthalt in Rom zurückgekehrt war. Seiner Abstammung nach Vlamländer, war de Vigne es nur teilweise im Hinblick auf seine Ausbildung. Die Natur offenbarte sich ihm nicht ebenso, wie sie sich Meunier offenbaren sollte. Er schuf herrliche Büsten, bewunderungswürdig in Empfindung und in Proportion, wie Volumnia (1875), Junger Römer, Marnix (1889), die Statue Unsterblichkeit zum Andenken an Liévin de Winne, Poverella (1878, Brüsseler Museum, Abb. 161). Sein 1888 in Brügge errichtetes Denkmal für Breydel und de Coninck (Abb. 162), das nach dem Wettbewerb von 1885, aus dem de Vigne als erster hervorging, entstanden ist, ist ein Werk großen Stils und von tadelloser Korrektheit, das aber trotzdem nicht den so seltenen Ausdruck individueller Kraft erreicht, wie man ihn in Werken von Meunier findet.



Abb. 161. P. de Vigne: Poverella.
Brüssel, Königl. Museum.
Nach Heßling, La sculpture belge contemporaine

Léon Mignon aus Lüttich (1847 bis 1898) verrät in mancher Hinsicht ähnlichen Stil wie Paul de Vigne.

Mit einem Jahrgeld der Stadt Lüttich ging er nach Italien; später unterhielt er mit seinem Genter Kollegen ein gemeinsames Atelier, unterstützt von dem reichen englischen Kunstfreund J. W. Wilson. Obgleich er sich mit Erfolg in verschiedenen Richtungen versucht und bedeutende Büsten geschaffen hatte, wie z. B. die von Frère-Orban, hat Mignon sich mit ganzer Kraft der Darstellung der Tiere gewidmet. Seine Gruppe Römischer Stierkampf (Brüssel, Königl. Museum), wie auch der Stierbändiger (Abb. 158) und dessen Gegenstück, die an einer Promenade in Lüttich aufgestellt sind, und schließlich seine Bronzeplaketten mit Darstellungen der Arbeiten des Herkules am Geländer der sogenannten Herkulestreppe des modernen Museums zu Brüssel (1884) zeichnen sich alle durch die Kraft und Kühnheit ihres Stiles aus. Mignon hat wirksam dazu beigetragen, den künstlerischen Ruf Belgiens im Ausland bekannt zu machen. Diesem hervorragenden Vertreter der Kunst seines Landes fielen 1888 in München und 1889 in Berlin die ersten Medaillen zu.



Abb. 162. P. de Vigne: Denkmal für Breydel und de Coninck. Brügge.

Wir haben gesehen, daß Guill. de Groot zu der naturalistischen Entwickelung beigetragen hat durch Büsten, in denen sich die Genauigkeit in der Form mit einem energischen Bemühen um Ausprägung der Individualität des Modells paarten. Bald darauf schuf dieser Meister Werke von noch höherer Bedeutung. Mit einer Kolossalstatue, der Arbeit (Abb. 163), die er 1881 für den Bahnhof in Tournai errichtete, unternahm er es, der modernen Industrie in dem Typus des Arbeiters synthetischen Ausdruck zu geben. Diese Idee war neu und kühn. Der junge Brüsseler Bildhauer hat damit seinem Land eine Bronze geschenkt, die sehr wohl einen Platz verdient unter den imposantesten Kundgebungen der Periode, von der wir eben sprechen. Obwohl diese Figur der Arbeit aus dem Lebenswerk ihres Schöpfers hervorsticht, bringt sie doch nicht seine ganze Persönlichkeit zusammenfassend zum Ausdruck, denn de Groot hat sich an der Verschönerung vieler Gebäude in Brüssel, in Spa und in anderen Städten Belgiens beteiligt. Eine seiner



Abb. 163. G. de Groot: Die Arbeit. Bahnhof in Tournai.

interessantesten Schöpfungen ist der graziöse Genius der Kunst, der die Spitze eines Türmchens des Brüsseler Gemäldemuseums bildet.

Die Geschichte der Bildhauerei am Ende des 19. Jahrhunderts schreiben, heißt eine Anzahl von Erfolgen aufzeichnen, die den Erfolgen, die die Malerei aufzuweisen hat, mindestens gleichkommen. Es haben vielleicht nicht alle Städte des Königreichs gleich großes Verdienst an der Entfaltung dieser Kunst; aber sie alle sind dabei beteiligt durch ihre Vertreter. Der Löwenanteil gebührt unstreitig der Stadt Brüssel. In den Mauern der Hauptstadt haben die bedeutendsten vlämischen und wallonischen Bildhauer gelebt und gearbeitet.

Ein Brüsseler wie de Groot und seinem Geburtsdatum (1843) nach ein Zeitgenosse von de Vigne, hat Charles van der Stappen sowohl als Künstler wie als Lehrer bedeutenden Anteil an dem Aufschwung der nationalen Schule. Sein erster Versuch, der Faun bei der Toilette, war schon ein Meisterwerk. Es verschaffte dem Anfänger die goldene Medaille im Salon von 1869. In hochbedeutenden Werken von hervorragender Mannigfaltigkeit — Brüssel verdankt van der Stappen seinen städtischen Gold- und Silberschatz — hat sich der Künstler die Aufgabe gestellt, lebendige Skulptur zu schaffen. Seine Hauptschöpfung Der Unterricht in der Kunst (Abb. 164), ein Werk, das an der Vorderseite des Brüsseler Musems das Gegenstück bildet zu der Gruppe von de Vigne, kontrastiert mit diesem letzteren durch die Kraft seines Ausdruckes. Aus dem äußerst geschmeidigen und auch sehr überlegten, an Hilfsmitteln so reichen Talent van der Stappens spricht etwas wie die Freude am Schaffen, ein Vorzug, der an sich schon den Erfolg fast sicher stellt. Zu den besten Leistungen des Künstlers zählt auch sein Heiliger Michael, eine Statue großen Stils, die die Ehrentreppe des Brüsseler Rathauses schmückt. Van der Stappen hat eine Menge Büsten geschaffen, von denen besonders die seines Lehrers Portaels ein geradezu herrliches Stück ist; ferner Phantasiebüsten

und auch Bronzen von wirkungsvoller Ausdrucksweise. Unter seinen entzückendsten Schöpfungen anmutigen Genres verdient die äußerst glücklich ausgedachte und zierlich dargestellte Woge ganz besonders hervorgehoben zu werden. Seine nackten Statuen Der Jüngling mit dem Degen (Brüsseler Museum) und Johannes der Täufer (Museum zu Antwerpen) zeigen in ihrem Urheber einen Meister, der von den großen Traditionen seiner Kunst durchdrungen ist. Im Berliner Museum ist van der Stappen durch eine Büste von entzückender Anmut vertreten, durch eine Seeländerin.

Auch Julien Dillens, der nur einige Jahre jünger und wie de Vigne Sohn und Neffe von Künstlern war, hat die Bildhauerkunst seines Landes um einige erstklassige Schöpfungen bereichert. Dillens war in Antwerpen geboren, erhielt



Abb. 164. Ch. van der Stappen: Der Unterricht in der Kunst. Brüssel, Palais des Beaux-Arts.



Abb. 165. J. Dillens: Die Gerechtigkeit. Brüssel, Justizpalast.



Abb. 166. Constantin Meunier.
Nach einer Photographie von Alexandre in Brüssel.

indessen seine Ausbildung in Brüssel. Er war ein Schüler von Simonis, erhielt 1877 den Rompreis und machte sich bald bekannt durch seine imposante Gruppe Die Gerechtigkeit (Brüsseler Justizpalast, Abb. 165). Dieses Jugendwerk zeichnete sich durch außerordentliche Breite der Linie und durch sein Bemühen um das Malerische aus, was der ersten Ausbildung des Künstlers zuzuschreiben ist, der anfänglich Maler werden wollte. Man befreundete sich nicht gleich bei dem ersten Versuch mit einer Kunst von so unabhängiger Art; das Dillenssche Werk wurde denn auch auf der Ausstellung von 1880 zurückgewiesen! Zum Glück für sein Land und für ihn selbst ließ er sich durch dieses Mißgeschick nicht abschrecken. Dasselbe Stück erhielt in Amsterdam und in Paris die Medaille und bildete den Anfang einer Reihe von Erfolgen, die durch den unerwarteten Tod des jungen Meisters, am Weihnachtsabend 1904, so jäh unterbrochen wurde. Der Giebel des „Hospice des Deux Alices“ nicht weit von Brüssel besiegelte endgültig den Ruf des jungen Bildhauers. In der Linienführung wie im Ausdruck verrät sich der Einfluß von Luca della Robbia, den er kurz vorher in Florenz studiert hatte. Dillens hat viel geleistet bei den dekorativen Arbeiten zur Verschönerung der Stadt Brüssel. Er hat 1895 neben Paul de Vigne und de Groot an der Ausschmückung der „Maison du Roi“ auf der Grand Place (Abb. 198) teilgenommen. Seine Kriegerfiguren über den Dach-



Abb. 167. J. Dillens: Grabesstille.
Friedhof von St.-Gilles bei Brüssel.

fenstern haben ganz den Schwung der Meister des 16. Jahrhunderts. Im Verein mit Rodin war er Gehilfe Carrier Belleuses bei seinen Bildhauerarbeiten für die Börse. Ganz im Geiste des 18. Jahrhunders gehalten sind die großartigen weiblichen Figuren Die Stadt Brüssel und die Gemeindeverwaltung, die den 1897 zum Gedächtnis des Bürgermeisters Anspach durch Janlet errichteten Brunnen



Abb. 168. C. Meunier: Der Puddler. Brüssel, Museum.

schmücken. Auf der Weltausstellung von 1900, wo auch seine meisterhafte Figur Grabesstille (Abb. 167) zu sehen war, erhielt Dillens den großen Preis. Dies letztere Werk, das den Eingang des Friedhofes von Saint-Gilles bei Brüssel schmückt, ist eine der großartigsten Schöpfungen, die wir dem Meißel dieses belgischen Bildhauers verdanken, der zu früh seiner Kunst und seinem Lande entrissen worden ist.

Das Erscheinen Meuniers unter den Bildhauern im Jahre 1885 war ein

hochbedeutendes Ereignis. Nach so vielen anderen, nach den Werken von Treu*) und Lemonnier**) haben wir es nicht mehr nötig, die Ursachen darzulegen, die den Meister bewogen haben, nach einer Zwischenpause von dreißig Jahren zu der Kunst seiner Jugend zurückzukehren. Nur eines sei bemerkt: Meunier war zu allen Zeiten von einer leidenschaftlichen Bewunderung für die Antike erfüllt. Er war, was man bei den Bildhauern selten findet, ein vortrefflicher Zeichner, ja noch mehr, er war ein Zeichner großen Stils und ließ schon auf der Akademie einer Begeisterung freien Lauf, sobald den Schülern ein Stück hellenistischer oder römischer Kunst als Modell vorgeführt wurde. Zu der Zeit, da er die ersten Schritte auf seiner Laufbahn tat, ließ weder die Aufgabe, noch die Auffassung der Bildhauerei jenen Kunstausdruck zu, dessen hochangesehenster Repräsentant in Europa er eines Tages werden sollte. Damals galt es als eine abgemachte Sache, daß die Bildhauerkunst zur Vervollständigung der Architektur da sei. Und wirklich schuf der ganz junge Meunier eine Karyatide für den großen Saal des Akademiepalastes in Brüssel. Von dem Augenblick an, wo es ihm vergönnt war, seinem natürlichen Trieb freien Lauf zu lassen, setzte sich seine Persönlichkeit allsogleich und man kann sagen mit der Kraft des Genies durch. Hätte ihm in der Abtei „de la Trappe“, wo er Motive zu verschiedenen Gemälden gefunden hat, der Zufall den Schraffiermeißel in die Hand gespielt, so wäre er wohl imstande gewesen, Figuren zu schaffen, die an Ausdruck denen eines Martinez



Abb. 169. C. Meunier: Der Hammerschmied. Berlin, Nationalgalerie.

*) Georg Treu, Constantin Meunier. Dresden, Emil Richter, 1898.

**) Camille Lemonnier, Constantin Meunier, sculpteur et peintre. Paris 1904.

Montañez oder eines Alonzo Cano nicht nachgestanden hätten. Durch die Reise nach Spanien, die er auf Anraten seines Freundes Jean Rousseau, des damaligen Generalinspektors der schönen Künste unternahm, um in Sevilla die Kreuzabnahme des Vlamen Pedro Campaña (Kempeneer) zu kopieren, weitete sich noch seine Anschauung. Im Salon von 1884, wo auch seine Tabakfabrik in Sevilla erschien (jetzt im Brüsseler Museum), stellte er sein Bild Abbruch eines zersprungenen Schmelzofens im Sankt Lamperttal aus (ein Brief Meuniers an Treu erklärt diese Operation) und bereitete sich so auf die mächtigen



Abb. 170. C. Meunier: Das Grubengas. Brüssel, Königl. Museum.
Nach einer Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin.

Flachreliefs zu seinem Monument Die Arbeit vor, von denen das Brüsseler und das Luxembourg-Museum die schönsten besitzen, nämlich die Scholle und den Puddler. Von seiner damals eben zurückgelegten Reise ins „schwarze Reich" brachte Meunier Eindrücke mit, die geeignet waren, einen endgültigen Einfluß auf seine spätere Laufbahn auszuüben. In Walzwerken und in Gießereien hatte er Bewegungen wirklich ausführen sehen, die der Künstler sonst meistens nur in seiner Phantasie sieht. Plötzlich regte sich in ihm der Bildhauer. Aus den herrlichen Figuren Der Puddler (Brüsseler Museum, Abb. 168) und Der Hammerschmied (Berliner Museum, Abb. 169) spricht die Erinnerung an die Antike, die der ehemalige Zeichenschüler so hoch aufgefaßt und so großartig verstanden hatte.

In Belgien gab es nur Wenige, die durch ihre Bildung oder durch ihr Temperament in den Stand gesetzt waren, zu taxieren, was an Größe und Kraft in dieser Kunst lag, die unberührt von Traditionen war und so sehr gegen die der damals angesehenen Bildhauer abstach. Und in der Tat, der große Künstler empfing von seinem Vaterlande weder die ersten noch die feierlichsten Beifallsbezeugungen. Der Applaus, der ihm von Frankreich und Deutschland her zuteil wurde, fand in Belgien kaum einen Widerhall. „Darf man in ihm einen künftigen Bildhauer erwarten?" fragte sich ratlos der Kritiker einer großen Brüsseler Zeitung



Abb. 171. C. Meunier: Der verlorene Sohn. Berlin, Nationalgalerie.

beim Erscheinen des Hammerschmieds in der Genter Ausstellung von 1886. Diese herrliche Figur ist selbst die siegreichste Antwort auf jene Frage; sie ist gegenwärtig im Besitz des Berliner Museums. In den Werken Meuniers merkt man nichts von Gesuchtheit. „Keine Kunst", sagt Camille Lemonnier so richtig, „ist nüchterner und zugleich instruktiver, keine läßt mit größerer Klarheit die Beziehung der untergeordneten Teile zu dem Gesamtplan und das Verhältnis der beweglichen Gestalt zur Handlung hervortreten. Sie ist packend, konkret, und besitzt nicht nur Kraft, sondern wo es not tut auch Grazie." Die erschütternde Gruppe Grubengas (im Museum zu Brüssel, Abb. 170) packt einen in erster Linie durch die Kraft ihres Ausdrucks; der Wert der angewandten Mittel kommt erst nachträglich zur Geltung.

Diese Gruppe trug ihrem Schöpfer auf der Weltausstellung von 1889 den großen Preis ein. Dasselbe gilt für den Verlorenen Sohn im Museum zu Berlin (Abb. 171), ein Werk, in dem die Schönheit der Linie sich ebenfalls der Stärke des Gefühls unterordnet. Die Kunst Meuniers ist weniger „gedrechselt“ als die von van der Stappen und die von Dillens. In der Art, wie sie die Einzelheiten zum Ganzen zusammenschmilzt, erinnert sie an Watts. Wie der große englische Maler in seinen Porträts, so suchte Meunier in seinen Büsten den Totaleindruck der Persönlichkeit des Modells wiederzugeben. Meunier arbeitete nicht für die Gegenwart; sein tiefes, ernstes Auge schaute in die Zukunft. Er schuf sich aus der darzustellenden Persönlichkeit ein Ideal und sah sie so, wie der Geschichtsschreiber sie sehen würde, verklärt selbst in ihrem Unmut oder in ihrem Stolz. In dieser Hinsicht, wie in manch anderer noch, stimmt er mit Rodin überein. Das Monument der Arbeit, das er schaffen wollte, und von dem verschiedene Teile, das Feuer, der Hafen und die Scholle, dem Publikum vorgeführt worden sind, hat in seiner Gesamtheit keine endgültige Gestalt bekommen. Nicht glücklicher als Michelangelo bei seinem Grabmal für Papst Julius II., hatte er nicht die Freude, seinen Traum verwirklicht zu sehen. Die schöne Gruppe Pferde in der Schwemme, die im neuen Nordwestviertel von Brüssel aufgestellt ist, das Denkmal für Pater Damien in Löwen (1887), zwei Bronzen im botanischen Garten der Hauptstadt, alle diese Werke bestätigen in hervorragender Weise ihren Schöpfer, aber man findet sie erst nach einigem Suchen. Neben einer bemerkenswerten Reihe von kleinen Bronzestatuen, unter denen sich besonders der Steinbrecher auszeichnet, sind im Brüsseler Museum Das Grubengas und Der



Abb. 172. J. de Lalaing: Grabfigur.



Abb. 175. Th. Vinçotte: König Leopold II. Brüssel, Königl. Museum.
Nach Heßling, La sculpture belge contemporaine.

Puddler, beide Werke von hervorragender Größe der Linie; im Museum zu Antwerpen befindet sich der Lastträger, ein Bildwerk von unübertrefflicher Vornehmheit der Linienführung. In seinen vergrößerten Räumen wird das belgische Staatsmuseum, gleich dem Albertinum in Dresden, einen Meunier-Saal haben. Damit soll nicht nur diesem auserlesenen Künstler eine wohlverdiente Ehre erwiesen werden, sondern es soll zugleich eine beredte Aufforderung für seine Nachfolger sein, die Quelle zu neuem Fortschritt, so wie es der Meister selbst getan, in dem immer freimütigeren Ausdruck ihrer Individualität zu suchen.

Mehrere Künstler haben es bereits mit Erfolg versucht. De Lalaing hat mit Meißel und Pinsel einen hervorragenden Sinn für Größe in der Bildhauerkunst bewiesen. Einige seiner Büsten tragen den Stempel der Vornehmheit, und unter seinen Gruppen finden sich Werke von hohem Schwung. Ganz besonders hervorzuheben ist eine Grabfigur, die 1899 in Gent ausgestellt worden war (Abb. 172), und das im Jahre 1890 auf dem großen Kirchhof in Brüssel errichtete Denkmal für die bei Waterloo gefallenen englischen Soldaten. „Sie starben auf dem Felde der Ehre", sagt Olivier Destrée, „und eine Seele, heldenhaft wie die ihrige, hat ihnen ein Denkmal errichtet, das ihr Andenken wach erhalten und jeden mit Ehrfurcht erfüllen wird, der ihr Grab besucht". De Lalaing ist ferner Schöpfer einer in Ostende errichteten Reiterstatue Leopolds I. und verschiedener Figuren auf dem Marie-Luisen-Platz in Brüssel.



Abb. 174. Th. Vinçotte: Pferdebändiger. Brüssel.
Nach Heßling, La sculpture belge contemporaine.

Weniger als in den Phantasieschöpfungen scheint sich die neue Strömung auf dem Gebiet der Porträtbüste fühlbar zu machen. Die Launenhaftigkeit des Modells und das Bemühen des Künstlers um allzugroße Aehnlichkeit schmälern die Bedeutung dieser Art von Kunstschöpfung, in welcher seit dem Altertum trotzdem bedeutende Männer eine Reihe von Kunstwerken zu schaffen wußten. Der Mann, der es verstanden hat, in einer Kunstgattung, in der so oft nur den Ansprüchen des Weltmannes entsprochen wurde, den Anforderungen der Kunst zu ihrem Recht zu verhelfen, ist für Belgien Thomas Vinçotte. Vinçotte war in Brüssel Schüler von Geefs und von Simonis; in Paris lernte er bei Cavelier und berechtigte schon frühzeitig zur Hoffnung auf eine glänzende Zukunft. Seine Statue von Giotto, die 1875 in Brüssel ausgestellt worden war, und die sich heute im dortigen Museum befindet, spricht für ein feines Talent und ein von aus-

gezeichnetem Geschmack unterstütztes Interesse für die Natur. Die Fähigkeiten dieses Künstlers, die durch einen Aufenthalt in Italien, besonders in Florenz, entfaltet worden waren, setzten sich auch bald in Werken höheren Flugs durch. Eine allegorische Figur zum Gedächtnis des Bildhauers Godecharle im Park zu Brüssel (1881), ein Flachrelief der Musik an der Vorderseite des Palais des



Abb. 175. Jef Lambeaux: Die Ringer. Brüssel, Königl. Museum.

Beaux Arts, die imposante Gruppe des Pferdebändigers in der Luisenallee (1885, Abb. 174), die Statue von Anneesens (1890) — alle diese Werke zeichnen sich aus durch die Breite ihres Stils und durch ihre zugleich wuchtige und vornehme Auffassung der Form. Diese Eigenschaften des Künstlers haben hauptsächlich auf dem Gebiet der Büste ihren glücklichsten Ausdruck gefunden. In allererster Linie verdienen die Bildnisse des Königs und der Königin der Belgier genannt zu werden, die der Künstler nach einem Zwischenraum von 25 Jahren wiederholt hat



Abb. 176. J. de Rudder: Grabfigur.



Abb. 177. J. de Rudder: Das Nest. Antwerpen, Museum.

(Brüsseler Museum, Abb. 173). Durch ihre Ungezwungenheit und ihre Vornehmheit gehören diese Werke zu den besten Büsten moderner Herrscher. In weiblichen Porträts zeichnet sich Vinçotte durch geschmackvolle Auffassung aus, während seine männlichen Figuren würdig und ausdrucksvoll sind. Seine zuweilen direkt in den Marmor gehauenen Büsten erinnern abwechselnd an Donatello und an Adriaen de Vries. Seit der Gründung der Hochschule der schönen Künste ist Vinçotte an ihr als Professor tätig und hat als solcher einen wohltuenden Einfluß auf manchen jungen Künstler ausgeübt, der aus dieser Schule hervorgegangen ist.



Abb. 178. Ch. Samuel: Denkmal de Costers.
Nach Heßling, La sculpture belge contemporaine.

Die moderne Richtung behauptet sich mit neuer Autorität in der Persönlichkeit von Jef Lambeaux. Weil dieser Meister nur nebenbei auf Feinheit in der Wahl seiner Motive und kaum mehr auf Eleganz in seiner Linie bedacht ist, vergleicht man ihn mit Jordaens. Er hat diesen Vergleich übrigens nicht vermieden. Instinktiv bevorzugt er Motive, in denen Kraftäußerungen zum Ausdruck kommen, und er hat für derartige Stücke wohlberechtigten Beifall erzielt. Wir kennen von ihm herrlich schwungvolle Stücke, wie die Ringer im Museum zu Brüssel (Abb. 175), den Triumph der Frau und eine wundervolle Bronze, die Adlerjäger (1890). Er hat übrigens auch im anmutigen Genre ein Stück von unbestrittenem Wert geschaffen, eine Bronze Der Kuß zu Antwerpen, ein Werk, das seinem Schöpfer im Brüsseler Salon die goldene Medaille eintrug. Der allegorische Brunnen, der im Jahre 1886 vor dem Rathaus in Antwerpen errichtet wurde, forderte die Kritik nicht übel heraus. Die ungleichmäßige Anordnung der einzelnen Teile mag vielleicht nicht vorwurfsfrei sein, aber nichtsdestoweniger ist dieses Werk eines der besten Stücke dieser Art, die in unseren Tagen in Belgien oder in einem anderen Lande geschaffen sind. Der sagenhafte Antwerpener Held Brabo hält triumphierend die abgehauene Hand seines gefürchteten Gegners Druon Antigon in die Höhe, die Hand jenes Riesen, auf den die Volkstradition den vlämischen Namen der Stadt, die auf französisch Anvers

heißt, zurückführen. Sie sagte: „Antwerpen" kommt von „Hant Werpen", das heißt Hand werfen. Es ist bekannt, daß das Stadtwappen von Antwerpen zwei abgeschnittene Hände zeigt, zum Andenken an das Lösegeld, das der gefürchtete Riese den Seefahrern auferlegte, die sich gegen seine Erpressungen auflehnten. Lambeaux gehört zu jenen Künstlern, denen man volle Bewunderung zollt. Er hat gefehlt durch Uebermaß an Kühnheit; ja er hat nicht einmal immer das Vulgäre vermieden, wie z. B. in seiner Gruppe Die Trunkenheit (1893); aber er hat sich dennoch eine Stelle erobert unter den ersten Bildhauern seines Landes und seiner Zeit. Das riesige Flachrelief Die menschlichen Leidenschaften, wodurch er es wie Wiertz mit Michelangelo und Rubens zugleich aufnehmen zu wollen scheint, verrät in hohem Maße die minderwertigen Eigenschaften sowohl als auch die Größe seines Urhebers. Es ist schwungvoll und spricht für eine geradezu wunderbare Kraft der Verwirklichung. Die Darstellung dieser Menge von Körpern, die wie von einem Sturmwind dahingefegt werden, ist die Arbeit eines Künstlers, der wohl imstande ist, Werke von solcher Breite zu schaffen. Die Ausführung dieser fast sieben Meter breiten Gruppe in Marmor geschah auf Kosten des Staates. Das Werk soll in einem Pavillon, einer Art Tempel, ausgestellt werden, der eigens zu dem Zweck erbaut wird. Das Gipsmodell dazu steht im Genter Museum.



Abb. 179. Paul Dubois: Fuß eines Flaggenmastes.
Nach Heßling, La sculpture belge contemporaine.

Auf den ersten Blick will es scheinen, als ob die ziemlich unbestimmte Rolle, die die Bildhauerkunst in Belgien spielt, und der Umstand, daß den Vertretern derselben zu selten Gelegenheit geboten wird, sich an irgendwelchen vorherbestellten Unternehmungen zu beteiligen, den Fortschritt in dieser Kunst hemme. Aber wie wir gesehen haben, fanden doch viele Künstler in Werken, die sie auf eigne Hand unternommen haben, eine Quelle glänzender Erfolge. Es fällt schwer, hier eine feste Regel aufzustellen. Die monumentale Skulptur hat zu viele imposante Werke gezeitigt, um nicht trotz allem das Ideal der Künstler geblieben zu sein. Verschiedene, die dieses Ideal nicht erreichen konnten, wandten sich mit Erfolg der dekorativen Bildhauerei zu. Die bekanntesten unter ihnen sind Isidore de Rudder, Ch. Samuel, Paul Dubois, Victor Rousseau. Sie haben alle in einem ernsteren

Genre Leistungen von dauerndem Wert hervorgebracht. Das Nest von de Rudder (Museum von Antwerpen, Abb. 177) gehört sicherlich zu den besten Arbeiten der modernen Schule: Ein glücklicher Fund, diese lächelnde Mutter, die ihrer Kinderschar die hungrigen Schnäbel stopft. In dem 1894 dem Bearbeiter der Eulenspiegelsage, Ch. de Coster, errichteten Denkmal hat Samuel eine Gruppe von anmutiger Einfachheit geschaffen (Abb. 178); Paul Dubois ist im Brüsseler Museum durch die schöne Statue einer jungen Dame in Gesellschaftstoilette vertreten, auf dem Märtyrerplatz durch die Statue eines Kämpfers von 1830, der sich an eine Stele nach der Erfindung Henri van de Veldes anlehnt.



Abb. 180. V. Rousseau: Die Schwestern der Täuschung.
Nach Heßling, La sculpture belge contemporaine.

Victor Rousseau bemüht sich in Marmor- und Bronzewerken hauptsächlich um den Stil. Wir nennen eine große Marmorfigur Demeter (1898), daneben verschiedene Bronzen im Brüsseler Museum, die Flachreliefs Jungfräuliche Liebe (1893, Abb. 181), Liebesgesang (1896), Vor den Sternen (1897), Die Schwestern der Täuschung (1901, Abb. 180) und endlich das Flachrelief, das in demselben Jahre dem Bürgermeister Ch. Buls von den Brüsseler Künstlern gewidmet wurde. Alle diese Werke haben den Ruf des tüchtigen Künstlers wohl begründet. Ein zartsinniger Meister, gleicht Rousseau in seinem Denken und in seinem Temperament Delville. De Vreese, der seiner Vaterstadt Courtrai das Denkmal der Schlacht der goldenen Sporen geschenkt hat, gehört zu der kleinen Anzahl von belgischen Bildhauern, die im Luxembourg-Museum vertreten sind. Seine Bronze Perlenfischer rechtfertigt diese Ehre. Es existieren von ihm Medaillons und Plaketten von sorgfältiger Arbeit mit Porträts von treffendem Ausdruck und allegorischen Figuren von schönem Stil (Abb. 182).

Die neue Generation sucht ihre Erfolge größtenteils auf der Bahn, die ihre älteren Kollegen ihr eröffnet haben. Van der Stappen, Meunier, Lambeaux erleben man könnte sagen die zweite Blütezeit einer Saat, die sie selbst gesät haben. Arbeiter der verschiedensten Gewerbe in ihrer Tätigkeit oder im Zustand der Ruhe, Feldarbeiter, Arme und Kranke, das sind die Themata, die die Bildhauer heutzutage

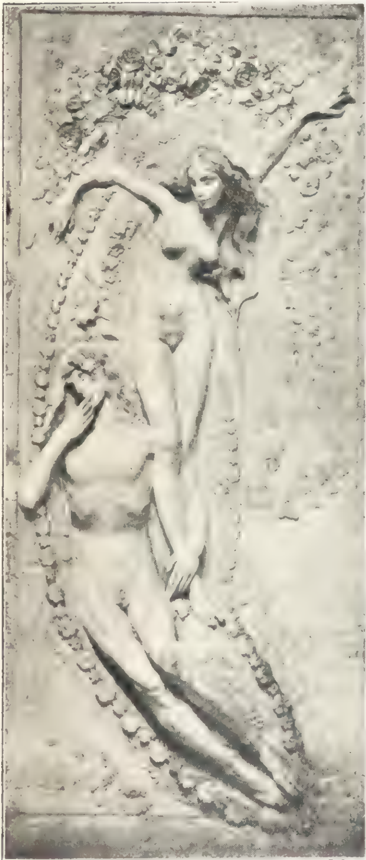


Abb. 181. V. Rousseau: Jungfräuliche Liebe.



Abb. 182. G. de Vreese: Chrysis.



Abb. 183. G. Charlier: Der Blinde.

Nach Heßling, La sculpture belge contemporaine.

bevorzugen. Der Akt macht mehr und mehr dem bekleideten Modell Platz. Die Bildhauerei wendet sich dem alltäglichen Leben zu. Diese Neigung, deren Anzeichen man bereits auf der Weltausstellung von 1900 bemerkte, hat sich inzwischen noch verstärkt.

Bedeutende Werke von Guill. Charlier gehören ihrem Gegenstand und ihrer Auffassung nach zu der pittoresken Skulptur. Wir nennen Das Gebet (1887) im

Brüsseler Museum, die Statue von Gallait — die den Künstler im Arbeitsrock und mit der Palette in der Hand zeigt, 1893 in Tournai errichtet —, Elend, An der Kirchenpforte, Fischer, eine Barke einholend (Hochrelief). In verschiedenen seiner neueren Arbeiten verrät sich bei Pierre Braecke, dem früheren Schüler von de Vigne, die gleiche Neigung. Braecke ist der Schöpfer einer schönen Gruppe im Brüsseler Museum, Vergebung, die 1897 auf der Ausstellung in Venedig preisgekrönt worden ist; außerdem hat er das Remydenkmal in Löwen geschaffen. Und wenn wir vollends die Fischertypen von der Nordsee von Jules Lagae, dem früheren Schüler von Dillens und Lambeaux nennen, der 1888 den Rompreis erhalten und 1890, von Rom aus, die eindrucksvolle Gruppe Sühne (Museum zu Gent) geschickt hatte, und Jules van Biesbroeck aus



Abb. 184. J. Lagae: Vater und Mutter.
Nach Heßling, La sculpture belge contemporaine.

Gent anführen, mit seinen Flachreliefs zum Schmuck des Voldersdenkmals auf dem Kirchhof zu Brüssel, dann haben wir die Entwickelung charakterisiert.

Zur Zeit tritt bei den belgischen Bildhauern ein Streben nach dem natürlichen Ausdruck klar hervor. Dieses Streben setzt sich besonders in der Kategorie der Büsten mit unbestreitbarem Erfolg durch. Die belgischen Porträtbüsten haben bereits in den Museen Eingang gefunden. Von Lagae besitzt das Berliner Museum eine hervorragende Büste, das Brüsseler Museum eine schöne Porträtgruppe Mutter und Kind. Gut unterstützt durch das Kostüm, frischt derselbe Künstler in einem unlängst geschaffenen Werk Vater und Mutter (Abb. 184) auf das Glücklichste ein Motiv auf, das seinem Ursprung und selbst seiner Anordnung nach an die Kunst der Römer erinnert.

Auch in der belgischen Schule gibt es unabhängige Bildhauer, „Sezessionisten". Sie sind nicht zahlreich; ihre Hauptvertreter sind Julius Gaspard (geboren in Arlon im Jahre 1864), ein Schüler von Lambeaux, und George Minne (geboren in Gent

1867), der ganz kurze Zeit Schüler von van der Stappen war. 1893 machte sich Gaspard im Salon von Gent bemerkbar durch eine Jünglingsalter betitelte Gruppe. Dieses Werk verrät ein feines Formgefühl, eine Neigung zum Mystischen, die sich noch stärker bei Minne zeigt. Werke von diesem letzteren sind auf den Ausstellungen der XX und der „Libre Esthétique“ in Brüssel gewesen, sowie auf den Ausstellungen der Sezessionen in Wien und in Berlin. Wir erinnern uns an ein Brunnenprojekt, das 1899 ausgestellt wurde, dessen von liegenden Figuren umgebenes Wasserbecken den Einfluß der gotischen Kunst verriet. Minne gehört in bezug auf seine Auffassung hierher. Seine Ausdrucksmittel sind primitiv, das fällt besonders an seinem Rodenbachdenkmal im alten Beguinenkloster in Gent auf.

Die belgische Bildhauerei hat durch die Gesamtheit ihrer Werke nicht nur ihr eigenes Ansehen erhöht, sondern man kann sagen, sie hat auch die Richtung der Kunst in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts bestimmt. In dieser Hinsicht trennt sie sich nicht von der Malerei. Das Zusammenwirken beider bereichert die Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts um eines seiner interessantesten Kapitel.



Abb. 185. G. Minne: Jüngling.
Nach Heßling, La sculpture belge contemporaine.



Abb. 186. J. Poelaert: Justizpalast in Brüssel. 1866—1883. (Zu Seite 239.)

Die von der Gewohnheit geleitete Strömung der Architektur. — Wahl der Materialien. — Die ersten Neuerungsversuche in der Privatarchitektur. — Der Stil Louis XVI. — Beyaert und Janssens: Die Nationalbank in Brüssel. — Poelaert: Die Kongreßsäule und der Kongreßplatz. — Die vlämische Renaissance; Beyaert: Das Zollamt in Tournai. — Die Nationalbank in Antwerpen. — Der Stil Louis XIII. von Janssens aufgenommen. — Die Stadtverwaltung von Brüssel veranstaltet einen Wettbewerb für die Fassaden ihrer neuen Boulevards. — Beyaerts und E. Janlets Erfolge. — Léon Suys: Die Börse. — J. Poelaert: Brüsseler Justizpalast (1866 bis 1883). — L. Baekelmans: Der Justizpalast in Antwerpen. — A. Balat: Palais des Beaux Arts. — Das Hotel d'Assche (Palais des Prinzen Albert von Belgien). — Die malerische Architektur. — Die archäische Architektur. — Charle-Albert. — Das Kastell von Boitsfort. — Jos. Schadde: Die Börse zu Antwerpen. — Der Bahnhof zu Brügge. — J. J. van Ysendyck: Die „Documents classés“. — Der Square du Petit Sablon in Brüssel. — Erneuerung der „Grand Place“ in Brüssel. — Victor Jamaer: Die neue „Maison du Roi“. — J. de la Censerie: Rathaus und Haus Gruuthuyse in Brügge. — Jos. Dens: Rathaus in Antwerpen. — Louis de Curte: Denkmal Leopolds I. in Laeken. — P. Saintenoy: Gebäude der Stadt Brüssel bei der Ausstellung 1897. — Die neue Kunst und die englische Strömung: Henri van de Velde. — Paul Hankar. — Horta.

Es hat im modernen Belgien an einem eigenen Typus der Architektur gefehlt. Schuld daran ist nicht allein das Preisgeben gewisser Formen, die in einer verjährten Vergangenheit Geltung besaßen. Wir müssen auch die Wirkung von Einflüssen berücksichtigen, die zumeist von außen her gekommen sind, und bei denen besonders eine zwingende Macht mitspielt, die Mode, wie sie sich den örtlichen Bedürfnissen anpaßt und durch die Forderungen der Zeit und des Raumes bestimmt wird. Die skandinavischen Länder konnten sich ihre eigene Architektur fast unverändert erhalten; das war ganz natürlich. In Belgien, wo sich seit einem halben Jahrhundert der allgemeine Wohlstand in einem gewaltigen Aufschwung des Baufaches kennzeichnete, konnte die

Architektur nicht in gleichem Maße sich dem Einfluß der ausländischen Strömungen entziehen. Belgien hat vielleicht mehr als nötig von seinen Nachbarn entliehen. Aber selbst hier noch müssen wir zugeben, daß dabei nicht bloß die Absicht des Architekten allein maßgebend war. In keinem Land trifft das Wort Lafontaines „Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs“ (Jeder Spießbürger will bauen wie die großen Herren) mehr zu, als in Belgien. So wie in anderen Ländern der Traum des reich gewordenen Kaufmanns auf den Besitz einer Villa auf dem Lande geht, gilt in Belgien der Besitz eines eigenen Wohnhauses als der erste äußere Beweis von Wohlhabenheit. Weil das Zusammenwohnen ver-



Abb. 187. J. P. Cluysenaar: Haus Rue royale 156 in Brüssel um 1840.

schiedener Familien unter einem Dach zu den Ausnahmen gehört, baut der Architekt Mietshäuser nur unter dem Einfluß dessen, was anderswo in dieser Gattung geschaffen worden ist. Ebenso haben die Geschäftshäuser, die Häuser mit Schaufenstern seit der Einführung der riesigen Fensterscheiben notwendigerweise eine radikale Veränderung erfahren. Die belgischen Architekten haben auf diesem Gebiete mit Hilfe des Eisens originelle und häufig wirklich wertvolle Typen geschaffen. Die Konzeption in der Architektur ist also nicht gänzlich steril geblieben. Die vlämische Architektur richtet ihr Augenmerk auf das Kolorit. Dieses durch die Anwendung von behauenem und geglättetem Granit aus den Steinbrüchen des Landes äußerst vorteilhaft unterstützte Bemühen hat reichlich zur Verzierung der Fassaden durch Gesimse, Fenster- und Türeinfassungen, Konsolen, Balkone usw. bei-

getragen. Man hat sogar blaue Steine zur Konstruktion von Balkons und Erkerfenstern verwendet, obwohl es in diesem Falle logischer gewesen wäre, auf das Holz zurückzugreifen.



Abb. 188. J. Poelaert: Die Kongreßsäule in Brüssel 1859. (Treppe nach Plan Cluysenaars.)

Wir haben im Laufe dieser Arbeit versucht, den Anteil der Architektur an den künstlerischen Erzeugnissen der beiden ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in großen Zügen zu schildern. Schayes ist in seiner sorgfältigen „Histoire de l'Architecture en Belgique", die gegen 1850 erschienen ist, der Meinung, daß



Abb. 189. H. Beyaert: Nationalbank in Antwerpen 1875—1880.

Cluysenaar durch einige Gebäude in der Rue royale in Brüssel „den Renaissancestil des 16. Jahrhunderts vollkommen wiederhergestellt habe" (Abb. 187). Derselbe Autor ergeht sich in warmen Lobeserhebungen über einige Fassaden von J. J. Dumont (1811—1859), deren ornamentale Ueberladung heutzutage geradezu abstößt. Trotzdem milderte sich die Strenge des klassischen Stils; der allgemeine Anblick der Bauwerke verriet eine vielverheißende Phantasie. Im Jahre 1859 wurde die Kongreßsäule (Abb. 188) eingeweiht, deren architektonischer Teil von Jos. Poelaert ausgeführt worden war, während die Brüder Geefs, Eug. Simonis und Fraikin die Bildhauerarbeiten übernommen hatten. Für die Ornamentation wurden französische Praktiker hinzugezogen. Die großartigen Paläste, die Poelaert zu beiden Seiten des Platzes errichtete, haben in ihrem Gesamtanblick etwas Aehnlichkeit mit den florentinischen Palästen. Bald überwand der bei der Kaiserin der Franzosen sehr beliebte Stil Louis XVI. alle anderen. Die in jene Epoche gehörenden Straßen verraten ganz augenscheinlich diese Richtung. Ziehen wir in Betracht, daß dieser Stil sich der Einführung neuer Elemente nicht widersetzte, so können wir sagen, daß diese Strömung im ganzen wirklich einen Fortschritt bedeutete. Ein im Jahre 1859 begonnenes bedeutendes Gebäude, die Nationalbank in Brüssel (Abb. 89), ermöglichte es Beyaert und Wynand Janssens, eine ganze Reihe von Neuerungen zur Verschönerung ihrer Fassaden einzuführen. Ebenso wie bei der Kongreßsäule verdankt auch der ganze ornamentale Teil dieses Bauwerkes Pariser Bildhauern seine Entstehung. Für Belgien bedeutete das Eingreifen dieser Praktiker den An-



Abb. 190. L. Suys: Die Börse in Brüssel 1875.

fang einer gänzlich neuen Kunstbranche. Beyaert, der aus Courtrai gebürtig und ein Schüler von Felix Janlet, dem Vater seines eigenen Schülers und Mitarbeiters war, hat dem Stil Louis XVI. nur vorübergehend gehuldigt. Mit der Wiederherstellung der alten „Porte de Hal" in Brüssel, die er im Stil des französischen Mittelalters fast gänzlich neuerbaute und in der sich eine beachtenswerte Treppe befindet, näherte er sich allmählich dem Typus der alten vlämischen Bauten. Die Fassade, die 1876 bei dem Brüsseler Wettbewerb prämiiert worden war, ist, wie Bubeck*) sagt, ein Uebergang vom Stil Louis XVI. zu jener Architektur mit glücklicher, dekorativer Wirkung, wie sie Vredeman de Vries eingeführt hat. Diesem Geschmack treu schuf er im folgenden Jahre, diesmal in reinem vlämischen Stil, das Zollamt in Tournai. Das Palais der Nationalbank in Antwerpen (Abb. 189), in dem der Einfluß des Stils Henri II. mit einer noch ausdrucksvolleren Form des vlämischen Stils verschmolzen ist, ist seine imposanteste Schöpfung. Dieses Gebäude, auf einem dreieckigen Grundriß erbaut, an massive Türme gelehnt und mit Skulpturen reichlich verziert, zählt mit Recht zu den besten Bauwerken des modernen Belgiens. Janssens erbaute seinerseits einige Häuser vornehmsten Geschmacks im Stil Louis XIII., zu denen er Ziegel und Sandstein zusammen verwandte.

Der von der Stadt Brüssel veranstaltete Wettbewerb veranlaßte, wenn auch nicht gerade hervorragend originelle Werke, so doch solche von wirklichem Wert.

*) Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur in Belgien. (Zeitschrift für bildende Kunst, 1877, S. 15.)

Emile Janlet trug den zweiten und dritten Preis davon. Er hat Proben von feinem Geschmack gegeben und hat ein erfolgreiches Bemühen um Abwechslung bewiesen.*)

Die Börse zu Brüssel (1875, Abb. 190) von Léon Suys dem Jüngeren, die ebenfalls auf einem der inneren Boulevards erbaut ist, bringt den Pariser Einfluß deutlich zum Ausdruck. Dieses Gebäude spiegelt in einer überraschend reichen Ornamentik seine Bestimmung wieder. Unter den Bildhauern, die diese Arbeit



Abb. 191. Jos. Poelaert: Treppe im Justizpalast zu Brüssel.

zusammen ausführten, befand sich Carrier Belleuse mit seinen Gehilfen Rodin und Julien Dillens, die damals noch beide unbekannt waren. Inzwischen entstand in Brüssel bereits ein Bauwerk, das nicht nur das größte, sondern vom Standpunkt der architektonischen Konzeption aus auch eines der großartigsten in Europa werden sollte: der Justizpalast (Abb. 186). Dieser Leviathan der modernen Bauwerke, der 1866 begonnen und 1883 eingeweiht wurde, ist eine Schöpfung von Jos. Poelaert. Er nimmt eine Fläche von 26000 Quadratmetern ein, also 3400 Quadratmeter

*) Die sämtlichen prämiierten Bauten finden sich in der Sammlung: L'Architecture en Belgique. Suite de vingt façades des maisons primées construites aux nouveaux boulevards de Bruxelles 1872—76. Paris, Lüttich und Berlin. 1 Bd., Folio.

mehr als die Sankt Peterskirche in Rom. Ebenso übersteigt seine Höhe die der St. Paulskirche in London. In dem damals in Paris sehr beliebten neugriechischen Stil erbaut und gewissermaßen aus lauter geraden Linien zusammengesetzt, umfaßt dieses Monument siebenundzwanzig große Sitzungssäle und zweihundertfünfundvierzig weitere Säle von verschiedener Bestimmung. Die Totalkosten betrugen ungefähr vierundvierzig Millionen Franken. Diese Zahlen beweisen hinreichend, daß der Schöpfer dieses Werkes davon geträumt hatte, etwas den Tempeln Aegyptens und Indiens Ähnliches zu schaffen. Verschiedene seiner Elemente sind dem assyrischen und dem dorischen Stil entliehen. Der großartige Nordeingang in der Verlängerung der Rue de la Régence verbindet zwei Seitenflügel von fünfundzwanzig Meter Ausladung durch einen doppelten Säulengang, hinter dem sich an jeder Seite eine riesige Treppe abhebt, nach der ersten Etage führend (Abb. 191). Diese Anordnung bietet einen wirklich majestätischen Anblick. Da außerdem das Gebäude sich auf einer den ganzen Südwesten der Stadt beherrschenden Anhöhe erhebt, ist der Gesamteindruck dieses steinernen Kolosses wirklich gewaltig. Von vorn gesehen hat der Justizpalast nur ein Erdgeschoß und eine Etage. Seitlich und mehr nach hinten hat er zwei, sogar drei Etagen, dazu noch eine hohe Grundmauer. Terrassen verbinden ihn mit den angrenzenden Straßen, und der Unterschied im Niveau ist so groß, daß eine im Gebäude liegende Treppe von hundertundeinundsiebzig Stufen den Saal der „Pas Perdus" mit der Rue des Minimes verbindet. Vier allegorische Bronzestatuen befinden sich an den Ecken des Kuppelbaues. Außer vier großen Statuen antiker Redner am Fuße der Treppe besitzt das Gebäude im Inneren



Abb. 192. A. Balat: Palais des Beaux Arts in Brüssel; eingeweiht 1880.



Abb. 193. A. Balat: Gemäldesaal im Palais des Beaux Arts in Brüssel.

weder Gemälde noch Skulpturen. Ein derart großartiger Tempel, der der Justiz von einem Volke errichtet wurde, das erst seit einem knappen Halbjahrhundert zur Selbständigkeit gelangt war, gab nicht nur feierlich Zeugnis von der Lebensfähigkeit dieses Volkes und von seinem Vertrauen in die Zukunft, sondern es war auch ein Beweis für seine Leistungsfähigkeit auf dem Gebiete der Kunst. Poelaert starb 1879, im Jahre der Einweihung seines Werkes. Fast gleichzeitig mit dem Brüsseler Justizpalast erhob sich in Antwerpen auf einem der großartigen äußeren Boulevards ein bedeutend kleineres, dem gleichen Zwecke dienendes Gebäude. Bezüglich dieses reichen monumentalen Bauwerkes hat sich ein bemerkenswerter Vorfall ereignet. Sein Erbauer, der Architekt Baekelmans, hatte seinerzeit im Wettbewerb für den Bau des Brüsseler Justizpalastes seinen Entwurf dem von Poelaert die Wage halten sehen. Die Jury kam zu keinem Resultat, aber die Regierung nahm schließlich den Entwurf von Poelaert an. Baekelmans' Werk, dem es keineswegs an Hoheit fehlt, trägt in seiner Anordnung eher den Charakter der französischen Bauten, was dem Umstand zuzuschreiben ist, daß der Architekt den Stil Louis XIII. adoptiert hat, der zur Zeit der Blüte der Antwerpener Schule entstanden ist.

Im Jahre 1880 wurde in Brüssel das Palais des Beaux Arts (Abb. 192) eingeweiht, wie es von den Künstlern seit so vielen Jahren für ihre Ausstellungen ersehnt worden war. Der König selbst hatte sich für das Unternehmen interessiert und seinen eigenen Architekten Alph. Balat (geb. zu Namur 1818, gest. 1895) mit der Ausführung betraut. Das Gebäude liegt im schönsten Viertel von Brüssel, ganz nahe der Place royale und gegenüber dem Palais des Grafen von Flandern. Die im römischen Stil gehaltene Fassade besteht aus einem Erdgeschoß, an das sich an jeder Seite ein vorspringender Teil anschließt. Ueber einer Treppe von

mehreren Stufen öffnen sich drei Türen auf ein Peristyl von vier Säulen aus rotem Granit. Ihre Bronzekapitäle tragen ein vorspringendes Gebälk, auf dem sich vier Statuen, ebenfalls aus Bronze, befinden. Der Wunsch, den Ausdruck des Gebäudes auch in der Seitenansicht zu sichern, scheint dem Künstler die Idee zu dieser Anordnung, die man ähnlich am Taylorinstitut zu Oxford sieht, eingegeben zu haben. Das Gebäude macht einen außerordentlich dekorativen Eindruck.



Abb. 194. A. Balat: Palais d'Assche, jetzt Palais des Prinzen Albert.

An die beiden Vorsprünge lehnen sich die Gruppen von Paul de Vigne und van der Stappen, Die Krönung der Kunst und Der Unterricht in der Kunst (Abb. 160 und 164) an. Die innere Einteilung des Gebäudes ist denkbar glücklich gelungen. Alle Säle erhalten ihr Licht von oben her. Um eine riesige Halle herum, die für die Ausstellung von Bildhauerwerken bestimmt ist, zieht sich in der Höhe des ersten Stockwerkes eine Galerie mit Gruppen korinthischer Säulen; ebenfalls von oben her erleuchtet, dient sie zur Ausstellung der Gemälde (Abb. 193). Die drei Treppen, die

zur Galerie hinaufführen, befinden sich an den Ecken des Gebäudes. Die moderne Kunst sollte sich nur kurze Zeit des Besitzes dieser so langerwünschten Räume erfreuen. Im Jahre 1887 wurde das Gebäude zugunsten des Museums der alten Kunst seiner ursprünglichen Bestimmung entzogen. Die dreijährlichen Ausstellungen müssen sich seither mit vorübergehend gemieteten Räumen begnügen.

Inzwischen hat Alph. Balat seinen Wert noch in einer Reihe von ebenso eleganten als korrekten Werken zeigen können. Das für den Marquis d'Assche



Abb. 195. A. Balat: Treppe im Königl. Palast zu Brüssel.

im Quartier Léopold erbaute Palais (Abb. 194), in dem gegenwärtig Prinz Albert von Belgien wohnt, ist in seiner großen Einfachheit ein Bau von majestätischer Wirkung. Es wirkt wie ein italienischer Palast aus dem 16. Jahrhundert. Balat hat sich auch bei der inneren Ausstattung des Königlichen Palastes in Brüssel sehr hervorgetan; doch hat er zum Stil Louis XVI. gegriffen. Der Ballsaal und die Ehrentreppe (Abb. 195) bilden ein Werk, das wohl zu den hervorragendsten dieser Gattung gezählt werden kann. Die Erbauung von Landhäusern, die eine größere Mannigfaltigkeit in der Wahl der Materialien und besonders eine freiere Betätigung der Phantasie zuließ, hat in reichem Maße dazu beigetragen, die Architektur aus



Abb. 196. J. Schadde: Bahnhof in Brügge.

ihrem altherkömmlichen Geleise zu bringen. Die hochangesehensten belgischen Architekten haben ihre Kunst zum Bau von Landhäusern hergegeben, in denen sich in ungebundener Weise ein Gefühl für das Malerische kundgibt, wie es bis dahin mit dem guten Geschmack bei städtischen Bauten unvereinbar erschien. Cluysenaar hat ein ganzes Buch über seine Landhäuser erscheinen lassen können. Balat, Beyaert, Schadde, Janlet haben ansehnliche Schlösser und Sommerresidenzen geschaffen. Durch die Anwendung von Backsteinen, Ziegelsteinen, Verblendsteinen und Holz kamen geistreiche Zusammenstellungen zustande, ganz abgesehen von einer freieren Anordnung des Gesamtplanes. Der angesehene Brüsseler Dekorateur Charle-Albert hatte sich in Boitsfort ein „Kastell" erbaut, in dem die gesamten Möbel und Dekorationen — bis zu den in Malerei nachgeahmten Wandteppichen mit Figurendarstellungen — im vlämischen Stil gehalten waren. Bei der großen Kundschaft dieses Künstlers hatte dieser Versuch einen geradezu eminenten Erfolg. Das Haus „nach altem Stil" kam ganz und gar in Mode. Wir haben schon früher von dem Anteil gesprochen, den Leys an dieser Bewegung hatte, und haben an die Begeisterung erinnert, die die sogenannte „Belgische Fassade" von Janlet bei der Weltausstellung von 1878 in Paris (Abb. 125) hervorgerufen hatte. Der Bahnhof in Brügge (Abb. 196), ein Werk von Schadde in gotischem Stil, der Bahnhof in Tournai (Abb. 122 u. 124), ein Werk von Beyaert, der Square du petit Sablon, von demselben Architekten, charakterisieren hinreichend die Bewegung. Der Square du petit Sablon (Abb. 197) ist ein ganz besonders gelungenes Unternehmen. Säulen, die im Geschmack der an der Börse von Antwerpen befindlichen verziert

und durch ein schmiedeeisernes Geländer verbunden sind, tragen zweiundvierzig Bronzestatuetten, die die alten Zünfte darstellen. Die Idee dazu rührt von Rousseau, dem damaligen Direktor der schönen Künste, her; ausgeführt wurde sie in wohlgelungenster Weise durch den Maler Mellery, der auch sämtliche Zeichnungen zu den Figuren entwarf, die alsdann von verschiedenen Bildhauern in Bronze ausgeführt worden sind. Der Square du petit Sablon selbst, in dem die Gruppe von Egmont und Hoorn von Fraikin sich erhebt, enthält Statuen von berühmten Männern, Staatsmännern, Helden und Künstlern aus dem 16. Jahrhundert.

Besonders hervorstechend war der Einfluß der neuen Strömung beim Bau mittelgroßer Häuser. Seitdem die Symmetrie nicht mehr als unerbittliche Regel galt, war es, sehr zugunsten des malerischen Anblickes, erlaubt, den Fenstern einen Abstand und eine Breite zu geben, die den klimatischen Bedürfnissen besser angepaßt sind. In Brüssel trat durch die Begünstigung des Bürgermeisters Buls, eines studierten Archäologen und vielgereisten Mannes, die Bewegung noch schärfer hervor. Natürlich pflanzte sie sich durch die ganze Provinz fort. Antwerpen blieb nicht zurück. Die Giebelhäuser aus unverkleidetem Material wurden immer zahlreicher. Die Fassaden bekamen vorspringende, mit Fenstern versehene Erker aus Holz oder sogar aus behauenem Stein, wie die alten Häuser in Nürnberg. Zu den belgischen Architekten, die am lebhaftesten beteiligt waren an der Verbreitung des alten Stils, gehört J. J. van Ysendyck, Architekt und zugleich Gelehrter. Er gab in den Jahren 1880—1889 ein bedeutendes Werk heraus unter dem Titel: Documents classés de l'Art dans les Pays Bas du 10ième au 18ième siècle. Es enthält mehr als siebenhundert Blätter mit Lichtdruckbildern von Bau-



Abb. 197. H. Beyaert und X. Mellery: Square du petit Sablon, Brüssel.



Abb. 198. V. Jamaer: Maison du roi, Brüssel.

werken und ihren Details; die Abbildungen, die allen möglichen Hausrat wiedergeben, waren für die Künstler eine wahre Quelle wertvoller Informationen. Als Baumeister hat sich van Ysendyck durch die Wiederherstellung der Hallen von Ypern wie durch die Erbauung zahlreicher Kirchen bekannt gemacht; ganz besonders aber durch die Rathäuser von Cureghem (Abb. 127) und von Schaerbeck bei Brüssel, das erstere durch Charle-Albert dekoriert, die in ihrer Anordnung den Anblick der malerischen Rathäuser der alten Niederlande wachrufen.

Die in Belgien sehr viel, aber nicht immer mit Glück unternommenen Wiederherstellungen alter Gebäude beschäftigen uns hier weiter nicht; Brüssel, Antwerpen und Brügge haben einen lobenswerten Eifer für die Erhaltung des Nachlasses aus früheren Zeiten an den Tag gelegt. In Brüssel z. B., wo die Grand Place unter der Direktion von Victor Jamaer herrlich wiederhergestellt worden ist, entstand in der „Maison du Roi“ oder „Brodhuis“ (Abb. 198) sozusagen ein neues Gebäude. Der Architekt hat sich bemüht, den Charakter der Bauten aus dem 16. Jahrhundert, für den das Rathaus von Audenarde ein typisches Beispiel ist, wieder aufleben zu lassen. Er hat sein Gebäude sogar mit einem Turm und einem Glockenspiel versehen. Unter der Leitung von de Lacenserie wurden das Rathaus und das frühere Gruuthuyse in Brügge ebenfalls fast vollständig neu erbaut. Ebenso wurde das Rathaus in Antwerpen unter der Leitung von Dens mit einer Pracht überschüttet, in der die Erinnerung an die Tage der Herrlichkeit der alten Stadt

wieder auflebt. Außerdem bleibt noch, mehr seiner schönen Gesamtwirkung als seiner originellen Auffassung wegen, das Denkmal für König Leopold I. im Park von Laeken (Abb. 199) zu erwähnen, das in gotischem Stil gehalten ist. Dieses Werk von reichster dekorativer Wirkung ist von dem Architekten Louis de Curte geschaffen, der sich sichtlich durch das Walter Scott-Denkmal in Edinburg hat inspirieren lassen. Ebenfalls im Stil des 16. Jahrhunderts war der Palast der Stadt Brüssel zur Weltausstellung von 1897, ein Werk von Paul Saintenoy dem Jüngeren gehalten, und wir brauchen sicherlich nicht erst an die vollständige Wiedergabe des Rathauses von Audenarde zu erinnern, die Belgien gelegentlich der Weltausstellung von 1900 in der Rue des Nations errichten ließ. Die Anforderungen der Neuzeit sind aber doch der vollkommenen Rückkehr zu einer Vergangenheit im Wege, die, so bedeutend sie auch war, im vollsten Widerspruch zu dem Geist unserer Zeit steht. Selbst wo man ihren Stil in seiner ganzen Folgerichtigkeit angewandt hat, wie z. B. in Brügge, fehlt doch immer der Hauptfaktor jeder wahren künstlerischen Schöpfung, die unmittelbar erfindende Begeisterung. So bewunderungswürdig die Schöpfungen im Stil des Mittelalters sein mögen, sie können doch nicht eine Umkehr in der Baukunst hervorrufen, die dieselbe aller modernen Errungenschaften berauben würde. Dasselbe gilt vom Stil der Renaissance, obgleich dieser, auf vlämische Art angewandt, einigen Künstlern wirkliche Erfolge eingetragen hat, die sowohl der talentvollen Anwendung wie seiner eigenen unmittelbaren Originalität zu verdanken sind.



Abb. 199. L. de Curte: Denkmal König Léopolds I. in Laeken.

Auf dem Gebiet der Architektur, wie überhaupt auf dem Gebiet der gesamten Künste, hat Belgien unter dem Banner der Freiheit sich sehr schnell einen bedeutenden Platz erobert, und zwar sowohl durch die Originalität seiner Entwürfe, als durch die geistreiche Verwendung des Materials. Wir können zur Unterstützung dieser Behauptung eine Stelle aus dem Heft der französischen Rundschau L'Art décoratif vom 1. Oktober 1898 anführen. Dort heißt es: „England, das den Anstoß der Umgestaltung in der Kunst gegeben hatte, ist auf halbem Wege stehen geblieben; die Nachfolger von Morris und Crane haben das Werk jener ersten Apostel der neuen Kunst nicht weiter geführt. Tatsächlich fortgesetzt wurde es durch die Belgier, die die eben entstandene englische Bewegung aufnahmen und es verstanden haben, ihre Folgen zu erweitern, die Vorliebe der Kunst für die Vergangenheit abzuschaffen, neue Formen zu finden und in ihren Werken jene Grundsätze deutlich festzustellen, die Morris nur schüchtern angedeutet hatte". Einer der Nachfolger von Morris und Voysey, dessen Name am engsten mit dieser Bewegung verknüpft ist, ist Henri van de Velde. Soweit es angewandte Kunst gibt, ist kein Gebiet ohne seinen Einfluß geblieben. Sein Arbeitsfeld umfaßt Möbel, Beleuchtungskörper, Schmuckgegenstände, Tapeten, sogar Töpferarbeiten und Büchereinbände. Alles gibt ihm Gelegenheit zu genialen Kombinationen, in denen sich sein hervorragender Geschmack betätigen kann. Als Architekt kam er auf gewisse, zuerst in England angewandte Prinzipien zurück und gab seinen Schöpfungen ein Gepräge, das man hinreichend charakterisiert, wenn man sagt, daß es an Japan erinnert. „Yachting Style" hätte es, wie ein Biograph van de Veldes meint, Goncourt benannt. Denn in allen seinen Inneneinrichtungen erkennt man das Streben des Künstlers, sie dem persönlichen Leben anzupassen, jeden noch so kleinen Raum so gut wie möglich der Bequemlichkeit des Bewohners nutzbar zu machen. Das erinnert wirklich an die behagliche Einrichtung einer Schiffskajüte. Der charakteristische Zug an der Kunst van de Veldes ist eine zweifellose Vorliebe für gebogene oder wellenförmige, stellenweise graziös ausgebauchte Linien. Das ist seine Dominante, sein Leitmotiv. Von Deutschland aus, wo sich der Künstler niedergelassen hat und Schule zu machen scheint, sind viele von seinen Neuerungen nach Frankreich und Belgien gekommen. Gar viele Dinge tragen sein Gepräge, ganz besonders Goldschmiedewaren und Beleuchtungskörper. In Belgien hat die Kunst van de Veldes, die eine Variation auf englische Themata ist, die Aufmerksamkeit auf ganz ausgesprochen englische Formen gelenkt. Kein Prophet gilt in seinem Vaterlande. In Brüssel und in den belgischen Badeorten trifft man in den neuerbauten Stadtvierteln Häuser mit sehr ausgesprochen englischem Charakter. Trotzdem können wir sagen, daß es in der Provinz sowohl als in der Hauptstadt doch auch viele frei erfundene Bauten gibt, daß die Architekten ernstlich bemüht sind, Abwechslung in ihre Werke zu bringen. Die Häuser auf den Promenaden, die mit Vorgärten versehen und mit Grün umgeben sind, zeichnen sich häufig durch wirkliche Eleganz und entzückende Originalität aus. In einer anderen Strömung will man mit allen alten Verfahren aufräumen. Das Album „Neubauten in Belgien", das im Jahre 1900 in Berlin erschien (Moderne Städtebilder. Berlin, Wasmuth) hebt diese Neigung scharf hervor. Namen, wie der des jetzt ver-

storbenen Hankar, eines früheren Schülers von Beyaert und von Horta, einem ehemaligen Schüler Balats, sind eng mit dieser Bewegung verknüpft. Die Bauten dieser Architekten besitzen das Eigentümliche, daß sie von jeder sanktionierten Form absehen. Die allgemeinen Umrisse, die reichliche Verwendung von Schmiedeeisen, die Form und Symmetrie der Fenster — es gibt fast kreisrunde —, die Wahl der Verzierungen, die Linien der Balkone, alles das trägt dazu bei, uns ein vollkommenes Bild dessen zu geben, was man mit gutem Recht „die neue Kunst" nennen kann. Man mag sie nennen und schätzen wie man will, die Bewegung, die sie hervorgerufen hat, verdient die höchste Beachtung. Die Baukunst, die mit der Wissenschaft so eng verknüpft ist, wird mit Notwendigkeit zu Umgestaltungen gedrängt, die sich unmöglich vorhersehen lassen. Ebenso wie auf anderen Gebieten, wird auch in der Kunst das Streben nach dem Besseren zum Fortschritt. Die innigste Bewunderung für die Werke der Vergangenheit darf in nichts das Interesse für die Zukunft schädigen. Die Blüte der Kunst hängt davon ab.



Abb. 200. P. Hankar: Haus Rue Defacqz 46 in Brüssel.

Künstlerregister.

(M = Maler. — B = Bildhauer. — Arch. = Architekt. — St. = Stecher. — Z = Zeichner.)
Ein Stern hinter einer Seitenzahl verweist auf eine Abbildung.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Max Schmid

Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts

In drei Bänden. **1. Band: Bis zum Jahre 1850**

23 Bogen Lexikon 8⁰ mit 262 Abbildungen und 10 farbigen Tafeln

Preis geheftet 8 Mark, gebunden 9 Mark

Inhalt des ersten Bandes:

1. Die Kunst der romanischen Länder bis 1789; a) Frankreich, b) Italien, c) Spanien
2. Die Kunst der germanischen Länder bis 1789; a) England, b) Deutschland
3. Die französische Kunst in der Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreiches
4. Deutscher Neu-Klassizismus
5. Englische Kunst um 1800 bis 1850
6. Französische Kunst 1815—1848
7. Deutsche Kunst 1815—1850

Farbentafeln des ersten Bandes:

I. Reynolds, Unschuld
II. Gainsborough, Landschaft
III. David, Ermordung Marats
IV. Constable, Landschaftsskizze
V. Turner, Der Temeraire
VI. Delacroix, Barrikadenkampf
VII. Cornelius Die Erschaffung des Lichts
VIII Rethel, Farbenstudie (Kopf Ottos III.)
IX. Schwind, Hochzeitsreise
X. Rottmann, Der See Kopais



W. Wach, Amor und Psyche, Berlin, Kgl. National-Galerie.
Illustration aus Schmid, Kunstgeschichte XIX. Jahrh.

Über den ersten Band liegen sehr glänzende Besprechungen vor. So schreiben die **Grenzboten**:

Die taktvoll beschränkte und mit Zurückhaltung gewählte Illustration bringt viel Neues, die Ausstattung ist fein und der Preis so niedrig, daß das Buch seinen Weg machen wird.

Die **Zeitschrift für christliche Kunst** äußert sich wie folgt:

Die Sprache, in der das Buch geschrieben, ist frisch und gewandt, wie gerade das Thema sie verlangt, die Illustrationen, vorzüglich reproduziert, sind mit großer Geschicklichkeit ausgesucht.

Und der **Dresdner Anzeiger** sagt:

Wenn man nach dem Für und Wider der letzten zwanzig Jahre sein Urteil über solche Männer wie Canova, Carstens, Thorwaldsen, Greuze, Turner, Wiertz, Kaulbach — um nur einige Namen herauszugreifen — liest so muß man gestehen, daß es ebenso trefflich in der Abwägung wie gelungen in der oft blendend witzigen Fassung ist. Namentlich wo der gesund nüchterne Geist des Verfassers es mit hohl-pathetischen Erscheinungen zu tun hat, gibt es treffende Bemerkungen.

Der zweite Band wird in Kürze vorliegen

Max Schmid
Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts

In drei Bänden. I. Band: Bis zum Jahre 1850

23 Bogen Lexikon 8° mit 262 Abbildungen und 10 farbigen Tafeln

Preis geheftet 8 Mark, gebunden 9 Mark

Inhalt des ersten Bandes:

1. Die Kunst der romanischen Länder bis 1789: a) Frankreich, b) Italien, c) Spanien
2. Die Kunst der germanischen Länder bis 1789: a) England, b) Deutschland
3. Die französische Kunst in der Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreiches
4. Deutscher Neo-Klassizismus
5. Englische Kunst von 1800 bis 1850
6. Französische Kunst 1815—1850
7. Deutsche Kunst 1815—1850

Farbentafeln des ersten Bandes:

I. Reynolds, [illegible]
II. Gainsborough, Landschaft
III. David, Ermordung Marats
IV. Constable, Landschaftsskizze
V. Turner, Der Temeraire
VI. Delacroix, Barrikadenkampf
VII. Cornelius, Die Erschaffung des Lichts
VIII. Rethel, Farbenskizze [illegible]
IX. Schwind, Hochzeitsreise
X. Rottmann, Der See Kopais



W. Wach, Amor und Psyche, Berlin, Kgl. National-Galerie.
Illustration aus Schmid, Kunstgeschichte XIX. Jahrh.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Der zweite Band wird in Kürze vorliegen



BELGISCHE KUNST